Rus. Th. 4899 P

63

<36608639760012

<36608639760012

Bayer. Staatsbibliothek

B m. S.

Nettling sculps:

W. A. Mozart.

Mozarts Geist.

Seine
kurze Biografie
und
ästhetische Darstellung seiner Werke.

Ein
Bildungsbuch
für
junge Tonkünstler.

Mit dessen Portrait.

Erfurt,
in der Henningsschen Buchhandlung.
1803.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

159 [illegible] S.

Wolfgang v. Göthen

Dem Lieblinge der Musen, dem
Vater des reinsten Kunstgeschmacks,
dem würdigsten Sänger

und

August Eberhardt Müller,

Der Tonkunst würdigstem Jünger, dem unermüdeten Forscher in ihrem weitumfassenden Gebiete, dem ausgebildeten Kenner ihrer Schönheiten

mit dem Gefühl innigster Hochachtung

gewidmet.

Vorrede.

Welchem Freunde der Musen blieb Mozarts Name unbekannt? Welchem Gefühlvollen tönten seine Harmonien nicht den Himmel ins Herz? Und wem kann der Schöpfer dieser geläuterten Seeligkeiten gleichgültig seyn?

Anspruchlos übergebe ich diese skizzirte Geschichte des Mannes, der das Wunder seiner Zeiten war, und der Gegenstand der Verehrung aller Zeiten seyn wird. Möge man meine Absicht nicht mißdeuten!

Ich habe mich bemüht, die Geschichte dieses interessanten Mannes aus dem Gesichtspunkte darzustellen, in so fern sie Aufschlüsse über sein Künstlertalent giebt, und die ästhetischen Kennzeichen des wahren Genies auf sie angewendet.

In der Entwickelung der Schönheiten seiner Kompositionen, so wie in der allgemeinen Darstellung seiner Manier, will ich angehenden Komponisten nur ei-

nen Fingerzeig geben, wie sie seine Werke studiren sollen.

Jeder talentvolle Künstler wird bei wiederholtem Studium jedesmal neue Schönheiten entdecken, und sein heißes Gefühl wird ihn überzeugen, daß Mozarts unerschöpflicher Reichthum keiner Auseinandersetzung in Worten bedarf, da das geistvolle Anschauen allein vermögend ist, Grazien zu enthüllen, an deren Ausdruck die Sprache verarmt.

Doch, wenn ich auch mit meinem schwachen Fingerzeig nur am Eingange jenes unendlichen Edens stehen blieb, so gewährt es mir schon lohnenden Genuß, jungen Künstlern den Weg gezeigt zu ha-

ben, auf dem namenloses Vergnügen neuer Entdeckungen ihrer wartet. Und Kunstliebhabern gebe ich auch keine ganz nutzlose Lektüre.

Neudietendorf im August 1802.

Inhalt.

	Seite.
Kurze Biografie Mozarts.	1
Ueber Künstlertalent oder Genie. Auf vorhergehende Biografie angewendet.	107
Darstellung seiner Art zu setzen im Allgemeinen.	144
Karakteristik seiner Melodien.	170
Akkompagnement.	185
Singparthien.	200
Oekonomie der Instrumente.	208
Aesthetische Entwickelung der Schönheiten seiner einzelnen Werke.	232
Dramatische Werke.	239
Die Zauberflöte.	246
Don Giovanni.	284
Idomeneo Re di Creta. Ernsthafte Oper in drei Akten.	329
La nozze di Figaro. Opera buffa in 4 Akten.	337
La Clemenza di Tito. Opera seria in zwei Akten.	356

	Seite.
Die Entführung aus dem Serail. Ein deutsches Singspiel in 3 Akten.	366
Cosi fan tutte. Opera buffa in 2 Akten.	389
La belle finta giardiniera. Opera buffa in 2 Akten.	393
Mithridate. Opera seria.	395
Lucio Sulla. Opera seria.	396
La finta semplice. Opera buffa.	398
Der Schauspieldirektor. Komisches Singspiel in einem Akte.	399
Kirchenkompositionen.	414
Das Requiem.	416
Die solenne Messe aus C dur.	422
Serenaten, einzelne Szenen und Gelegenheitsingstücke mit voller Orchesterbegleitung.	427
Deutsche Lieder am Klavier zu singen.	430
Die Klavierkompositionen.	441
Konzerte für verschiedene Instrumente.	444
Simfonien.	446
Quintetten, Quartetten, Trios und Duetten.	448
Harmonien.	451
Tänze.	452

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

I.

Kurze Biografie Mozarts.

Wolfgang Amadeus (Gottlieb) Mozart, ist 1756 den 27sten Januar zu Salzburg geboren.

Er hatte noch eine ältere Schwester, Namens Maria Anna. Sein Vater, Leopold Mozart, war der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg, studirte zu Salzburg und kam 1743 als Hofmusikus in die fürstliche Kapelle. Sein Künst-

lertalent, verbunden mit seinem edeln Karakter, verschaften ihm 1762 die Stelle eines zweiten Kapellmeisters. Verheirathet mit Anna Bertlinn, galten die beiden wegen ihrer vortheilhaften Körperbildung, für das schönste Ehepaar in Salzburg. Sie zeugten sieben Kinder, von denen aber nur zwei am Leben blieben; Maria Anna und unser Wolfgang.

Leopold Mozart, wenn ihn der Hofdienst nicht zu Verrichtungen seines Amtes rief, beschäftigte sich mit Komposition und Unterricht auf der Violine. Seine Geschicklichkeit auf diesem Instrumente beweist seine allgemein bekannte Violinschule, die er 1766 herausgab, und welche 1770 eine neue Auflage erlebte.

An beiden Kindern, und vorzüglich am Sohne, nahm er viel Talent zur Mu-

sik wahr. Von dieser Zeit an gab er alle Arbeiten und Lektionen auf, und widmete jeden Augenblick, den er nicht im Dienste des Hofes zubringen muste, der Entwickelung und Ausbildung ihres Talents.

Dieser vortreflichen Leitung verdankt Mozarts Genius den hohen Grad der Kultur, zu dem er sich aufschwang. Die ersten Eindrücke, die sein Ohr auffaßte, waren Harmonien und Gesang; Musik die ersten Begriffe, die sich in seine Seele ergossen. So mußte der schlummernde Götterfunke früh erwachen. Ueberall kamen die gründlichen Kenntnisse des Vaters dem aufkeimenden Talente entgegen. So wuchs er auf, der Musen und Grazien liebliches Kind, so reifte er der Vollkommenheit schnell entgegen!

Er war drei Jahr alt, als seine siebenjährige Schwester den ersten Unterricht

auf dem Klaviere bekam. Hier äußerte sich sein Genie zuerst. Stundenlang konnte er sich ungeheißen am Klavier mit Zusammenstimmung der Terzen beschäftigen, die er dann, wenn er sie gefunden hatte, wiederholt anschlug, und dabei die lebhafteste Freude äußerte. Der Vater brachte ihm leichte Stückchen bei, und fand, daß sein dreijähriger Schüler alle Erwartung übertraf, indem er gewöhnlich in einer halben Stunde eine Menuet, oder ein Liedchen lernte und mit dem angemessensten Ausdrucke vortrug.

Mit dem lebhaftesten Temperamente vereinigte sich in dem jungen Mozart ein weiches inniges Zartgefühl. Seinen kindischen Spielen ergab er sich mit einer Innigkeit, die ihn alles übrige vergessen ließ. Liebe für alle Personen, die um ihn waren, oder sich mit ihm abgaben,

war sein vorwaltender Hang. Jeden, der mit ihm umgieng, fragte er: ob er ihn lieb habe? und konnte Thränen vergießen, wenn man es scherzweise verneinte. Allen Dingen und Personen, woran sein Geist einiges Interesse fand, ergab er sich mit der ganzen warmen und lebhaften Innigkeit, der ein so zart organisirter Mensch fähig ist. Auch am Manne äußerte sich dieser Hauptzug seines Karakters deutlich, und nur zu oft zu seinem größten Nachtheile.

Mit dem sechsten Jahre komponirte er kleine Stückchen auf dem Klaviere, nach dem Gehör, die sein Vater in Noten setzen muste. Von diesem Zeitpunkte an erhielt sein Tonsinn die Oberherrschaft, die ihm jede andere Spielerei gleichgültig machte, welche sonst Kinder entzückt.

Seine schnellen Fortschritte in der Musik setzten selbst den Vater, der doch beständig um ihn war, ihn stündlich beobachtete, in Erstaunen; es waren nicht die Fortschritte eines gewöhnlichen schnellfassenden Lehrlings: es waren Riesenschritte eines Genies, dessen Größe selbst sein Vater und Erzieher nicht ahnen konnte, da seine Entwickelung und Aeußerung jedesmal, auch den größten Erwartungen, vorschritt. Ohne Bedenken konnte jetzt der Vater auch das Ausland zum Zeugen der außerordentlichen Talente seines Sohnes aufrufen. Im Jahre 1762 unternahm er, mit ihm und seiner Schwester, die erste Reise nach München, wo er ein Klavierkonzert vor dem Kurfürsten spielte und mit seiner Schwester die größte Bewunderung erndete.

Im Herbste desselben Jahres, auf der zweiten Reise, wurde das kleine Virtuo-

senpaar dem Kaiserlichen Hofe zu Wien vorgestellt; auch hier waren die beiden der Gegenstand des allgemeinen Erstaunens. Der verewigte Kaiser Franz I. unterhielt sich viel mit ihm, und nannte ihn nur scherzend den kleinen Hexenmeister. Unter andern hatte dieser Kaiser zu ihm gesagt: es sey keine so außerordentliche Kunst zu spielen, wenn man auf die Tasten sehen könne; aber mit verdeckter Klaviatur — das wäre etwas! — Mozart, darüber keinen Augenblick verlegen, lies die Tasten bedecken, und spielte wie vorher. Auch dieses ist noch nichts für Mozarts Geist, fuhr der Kaiser fort, aber mit einem einzigen Finger spielen, möchte eher etwas heißen. Auch bei dieser Zumuthung blieb er sich gleich und spielte, zur größten Verwunderung, mehrere Stücke auf diese Art.

Damals schon äußerte er einen Karakterzug, der ihm in der Folge geblieben ist: Verachtung alles Lobes der Großen und Vornehmen, und einen entschiedenen Widerwillen, vor ihnen zu spielen, wenn sie nicht Kenner waren. Er spielte dann gewöhnlich nichts als Tanzmelodien und unbedeutende Tändeleien. Aber in Gegenwart der Kenner war er ganz versammelt, voll Feuer und pierischen Tranks. Dieser eigenthümliche Karakterzug verließ ihn auch bis an sein Ende nicht, und war die Ursache vieler Unannehmlichkeiten.

Als er sich zum Klavier setzte und Kaiser Franz neben ihm stand, fragte Mozart: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? der versteht es.“ Wagenseil kam und der kleine Virtuose sagte: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden.“

Die außerordentliche Fertigkeit, die er auf dem Klaviere besaß, und die tiefe Einsicht in die Kunst, in einem Alter, wo Kinder sonst gewöhnlich noch keinen Kunsttrieb äußern, war erstaunend, überschritt alle Vorstellung. Was man ihn lehren wollte, davon schien sein Geist dunkle Ahnungen gehabt zu haben, die zur völligen Deutlichkeit nur einer Erinnerung bedurften.

Bis jetzt hatte Mozart kein andres Instrument, als das Klavier, behandelt; aber ehe es sein Vater merkte, konnte er auch geigen, ohne Anweisung von jemand erhalten zu haben. Aus Wien hatte er eine kleine Geige mitgebracht, die ihm dort geschenkt worden war. Kurz nach der Rückkehr der Familie nach Salzburg, kam Wenzl, ein geschickter Geiger und Anfänger der Komposition, zum Vater

Mozart, und bat sich dessen Erinnerungen über sechs Trios aus, die er während der Abwesenheit der Mozartschen Familie gesetzt hatte.

Schachtner, ein Hoftrompeter in Salzburg, den der kleine Mozart besonders liebte, war eben gegenwärtig. Der Vater — so erzählt dieser glaubwürdige Augenzeuge — spielte auf der Bratsche den Baß, Wenzl die erste Violine, und ich sollte die Zweite spielen. Der kleine Mozart bat, daß doch er die Zweite spielen dürfe. Der Vater verwieß ihm seine kindische Bitte, weil er noch keine ordentliche Anweisung auf der Violine gehabt hätte, und daher ohnmöglich etwas gutes herausbringen könnte. Der Kleine erwiederte, daß, um die zweite Violine zu spielen, man es ja wohl nicht erst erlernt zu haben brauche. Halb unwillig hieß ih»

der Vater davon gehen, und ihn nicht weiter stören. Der Kleine fieng an bitterlich zu weinen, und lief mit seiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir spielen lassen; endlich willigte der Vater ein, und sagte zu ihm: Nun so geige nur mit Herrn Schachtner, jedoch so stille, daß man dich nicht höre, sonst mußt du gleich fort. Wir spielten, und der kleine Mozart geigte mit mir; doch bald merkte ich, daß ich da ganz überflüssig sey. Ich legte meine Geige weg und sah den Vater an, dem bei dieser Szene die Thränen gerührter Vaterzärtlichkeit über die Wangen rollten. So spielte Wolfgang alle sechs Trios durch. Nach deren Endigung wurde er durch unsern Beifall so kühn, daß er behauptete, auch die erste Violine spielen zu können. Wir machten zum Scherz einen Versuch, und mußten herzlich lachen, als er auch diese,

wiewohl mit lauter unrechten und regellosen Applikaturen, doch aber so spielte, daß er nie völlig stecken blieb. *)

Mit welcher bewundernswürdigen Genauigkeit sein Ohr auch den feinsten Unterschied der Töne maß, wie unglaublich sicher sein Gedächtniß Töne behielt, mag ein gleichzeitiger Vorfall belegen. Schachtner, der erwähnte Freund des mozartschen Hauses, und der Liebling des kleinen Wolfgangs, besaß eine Violine, die dieser ihres sanften Tones wegen vorzüglich liebte, und die Buttergeige nannte. Er spielte eines Tages darauf. In einigen Tagen kam Schachtner wieder und traf Wolfgang auf seiner eignen kleinen Geige fantasirend an.

„Was macht Ihre Buttergeige?" fragte Wolfgang, und fuhr in seiner Fan-

*) Wörtlich nach Schlichtegrolls Nekrolog.

tasie fort. Nach einer kleinen Pause, in der er sich auf etwas zu besinnen schien, sagte er weiter: „Wenn Sie aber nur Ihre Geige immer in gleicher Stimmung ließen; sie war das letzte Mal, als ich auf ihr spielte, um einen Viertelston tiefer, als meine da.“ Man lächelte über diese dreiste Behauptung, in einer Sache, wo das geübteste Kennerohr kaum einen Unterschied zu bemerken im Stande ist. Aber der Vater, schon öfter durch ähnliche Aeußerungen des großen Tonsinns seines Sohnes überrascht, hielt es der Mühe werth, die Angabe zu prüfen. Die Geige wurde gebracht, und zum allgemeinen Erstaunen traf die Angabe mathematisch richtig ein.

Nächst diesen Fertigkeiten und dem außerordentlichen Kunstsinn besaß der kleine Mozart einen Fleiß, der für seinen zar-

ten Körperbau vielleicht zu groß war. Man muste ihn vom Klavier wegrufen, oft mit Ernst wegjagen, sollte ihn nicht die aufgehende Sonne dabei überraschen.

Diese Vergessenheit seiner selbst, wenn er sich mit Musik beschäftigte, blieb ihm bis an sein Ende eigen. Täglich saß er am Fortepiano, spielte, übte, fantasirte. Ein sicheres Kennzeichen des Genies, welches seinen Gegenstand immer mit ganzer Seele allmächtig umfaßt.

Nichts desto weniger begriff er auch andre Wissenschaften leicht, und der mit dem Ton- und Farbensinn so innig verwande Zahlensinn machte ihn in der Folge zu einem der geübtesten Rechenmeister. Während er Arithmetik studirte, bemalte er Tische und Fußboden mit Ziffern, sprach von nichts, als arithmetischen Auf-

gaben und widmete sich dieser Wissenschaft mit demselben allumfassenden Eifer, wie der Tonkunst.

Gegen seine Eltern war er gehorsam, nachgiebig, sanft, daß man sich nie sinnlicher Strafen bedienen mußte. Nicht einmal Eßwaare oder sonstige Näschereien nahm und verzehrte er ohne Erlaubniß der Eltern.

Mit der Verbreitung seines Talentes verbreitete sich auch sein Ruhm. Fremde wollten das Wunderkind hören, und oft mußte sich Mozart ganze Tage vor Fremden hören lassen. Er ließ sich immer willig finden. Freundlich und wohlmeinend war er gegen seine Gespielen. In seinen kindischen Unterhaltungen sogar, zeigte sich der Geist der Musik, von der immer etwas dabei seyn mußte.

1763, im siebenten Jahre, machte der Vater die erste bedeutende Reise mit seinen Kindern durch Deutschland. Auf ihr verbreitete sich der Ruhm des jungen Meisters allgemein. Vorzüglich zeigte er seine Fertigkeit im Klavierspielen. Vor dem Kurfürsten in München spielte er ein Violinkonzert, wozu er zwischen den Kadenzen aus dem Kopfe präludirte; dann zu Augsburg, Mannheim, Mainz, Frankfurt, Koblenz, Kölln, Achen und Brüssel.

Von hier giengen sie nach Frankreich, (im November) wo sich die Familie ein und zwanzig Wochen aufhielt. Zu Versailles ließ sich der kleine achtjährige Mozart in der königlichen Kapelle vor dem Könige und dem ganzen Hofe auf der Orgel hören. Damals schätzte man sein Orgelspiel noch höher als sein Klavierspiel.

In Paris gaben sie zwei Akademien fürs Publikum, worauf der Vater mit seinen Kindern in Kupfer gestochen erschien und überhaupt viel Bewunderung und Lobeserhebungen genoß. Hier gab Wolfgang seine ersten Komposizionen, in Kupfer gestochen, heraus. Es sind Sonaten fürs Klavier, welche er theils der zweiten Tochter des Königs, Madame Viktoire, theils der Gräfin Tessa dedizirte.

Von hier wendete sich die Familie nach England — den 10ten April 1764 — wo sie sich noch in demselben Monate vor dem Könige hören ließen. Im folgenden ließ sich Mozart auf der Orgel des Königs hören. Dann gaben sie ein großes Konzert zu ihrem Besten; ein andres zum Nutzen des Hospitals der Wöchnerinnen. In beiden waren alle Simphonien von der Komposizion des Sohnes. Noch ein-

mal ließen sie sich vor dem Könige und dem vornehmsten Adel hören.

Die allgemeine Bewunderung beseelte ihn immer mit neuem Muthe zu größerer Ausbildung. Er sang auch Arien mit vielem Ausdrucke. Ein liebes Schauspiel, das kleine Virtuosenpaar auf zwei Klavieren konzertiren, oder im Gesange wetteifern zu hören! Wolfgangs Fertigkeit war schon so groß, daß sie die schwersten Sachen beim ersten Anblick bezwang. Man legte ihm in Paris und London Stükke von Händel und Bach vor, die er mit erstaunender Fertigkeit vom Blatte spielte.

Beim Könige in England spielte er auf der Stelle eine vortrefliche Melodie zu vorgelegten Baßnoten.

Hier schrieb er sechs Klaviersonaten, welche er in London stechen ließ und der Königin widmete.

1765 im Sommer bereisten sie Flandern, Brabant und Holland. Hier warfen die Kinderpocken beide junge Virtuosen aufs Krankenlager. Auch diese Krankheit war unvermögend, den immer aufwärtsstrebenden Genius zu unterdrücken. Da er das Bette nicht verlassen konnte, mußte man ihm ein Bret über die Decke einrichten, auf dem er schreiben konnte, und selbst dann, als die mit Pocken bedeckten Finger der Feder den Dienst aufkündigten, ließ er sich kaum vom Schreiben und Spielen abhalten. Er schrieb hier sechs Klaviersonaten, die er bei seiner Genesung stechen ließ, und der Prinzessin von Nassau Weilburg widmete. Zum Installazionsfeste des Prinzen von Oranien — im Anfange des Jahrs 1766 — setzte er einige Simphonien, Arien und Variazionen.

Die Familie wendete sich wieder nach Paris, als Mozart noch einige Male bei

dem Erbstatthalter gespielt hatte, reiste so- dann über Lyon und die Schweiz nach Schwaben, wo sie einige Zeit in Donau- eschingen beim Fürsten von Fürstenberg zu- brachten.

1766, mit Ausgange des Jahres, ka- men sie nach dreijähriger Abwesenheit nach Salzburg zurück.

Während einer Ruhe von beinahe ei- nem Jahre, studirte Mozart unter Anlei- tung seines Vaters die höhere Komposizion. Emanuel Bach, Hasse und Händel waren seine Klassiker, ihre Werke sein unabläs- siges Studium. Auch italienische Mei- ster aus den frühern Zeiten, welche an Gründlichkeit die gegenwärtigen weit über- treffen, studirte er unablässig.

1768 spielte Mozart vor dem Kaiser Joseph II. in Wien. Er war damals zwölf

Jahre alt; der Kaiser übertrug ihm die Komposizion einer opera buffa. Sie hieß La finta semplice, erhielt den Beifall des Kapellmeister Hasse und des Dichter Metastasio's, kam aber nicht aufs Theater.

Während seines Aufenthalts zu Wien war letzterer, der ihn sehr liebte, der Kapellmeister Hasse und der Fürst Kauniz seine beständigen Gesellschafter. Oft gab man ihm hier die erste beste italienische Arie, zu welcher er auf der Stelle in Gegenwart aller die Musik mit voller Instrumentalbegleitung schuf.

Zur Einweihung der Waisenhauskirche setzte der zwölfjährige Komponist eine Messe, und dirigirte ihre Aufführung in Gegenwart des ganzen Kaiserlichen Hofes.

1769. Dieses Jahr wurde in Salzburg dem Studium der italienischen Spra-

che und der Fortsetzung des tiefern Eindrin=gens in die Tiefen der Komposizion, ge=widmet. In demselben wurde er zum Kon=zertmeister am Salzburger Hofe er=nannt.

Von den Ufern der Donau bis zur Themse und Seine hatte sich sein Ruhm ver=breitet. Die Tiber sollte nun sein Lob ver=kündigen, das Diplom seines Verdienstes besiegeln. Er wollte die Blüthe der Harmo=nie — die Melodie — auf ihrem mütter=lichen Boden beobachten, und die vielen großen Männer, die Welschland damals auf=zuweisen hatte, kennen lernen und sich von ihnen unterrichten lassen.

1769 im December verließ er Salz=burg abermals. Inspruck war sein erster Aufenthalt; mit vieler Leichtigkeit spielte er hier in einer Akademie beim Grafen

Künigl ein Konzert prima vista. Von da gieng die Reise nach Milano.

Verehrte und bewunderte Frankreich und England sein großes Genie, so nahm ihn Italien mit feurigem Enthusiasmus auf, erhob ihn zur Unsterblichkeit! Das Mutterland der Musik drückte ihren Sohn ans warme Herz. Selbst der sonst unbezwingbare Nationalstolz und das Vourtheil der Ultramontaner machte, besiegt, dem verdienten Ruhme des zwölfjährigen Genius Plaz, der dem Olymp entsand schien, Anthusa's Mauern mit Amphions Leier zu beleben!

Man übertrug ihm nach einigen öffentlichen Proben die Komposizion der opera seria für den künftigen Karneval 1771 — opera Mithridate. —

Von hier nahm er seinen Weg nach Bologna. — im März 1770 — Eine Stadt, die sich damals der größten Tonkünstler und besten Konservatorien rühmen konnte.

Hier ward der berühmte Kontrapunktist und Musikschriftsteller Italiens, der Kapellmeister Abbate Martini, hingerissen durch die außerordentlichen Talente des Knaben, sein größter Bewunderer und eifrigster Herold. Sein Erstaunen erreichte den höchsten Grad, als Mozart über jedes von ihm hingeschriebene Fugenthema die gehörige Eintheilung und Anordnung nach der ganzen Strenge des Kontrapunkts angab und die Fuge augenblicklich auf dem Klavier ausführte.

In Florenz fand man alles, was der Ruf von seinen Talenten verbreitet hatte,

zu gering, als Mozart bei dem Markese Ligneville — einem gleich großen Kontrapunktisten — jedes angegebene Thema auf der Stelle vortreflich ausführte, jede vorgelegte Fuge mit einer Leichtigkeit und Pünktlichkeit vom Blatte wegspielte, als hätte er selbst sie komponirt.

Die Bekanntschaft, die er hier mit einem jungen Engländer, Thomas Linley, einem Knaben von vierzehn Jahren machte, giebt ein liebliches Bild des Erkennens und Wiederfindens verwander Geister. Dieser war der Schüler des berühmten Violinspielers Nardini, schon selbst Virtuose seines Instruments. Die beiden Knaben wurden bald innige vertraute Freunde; ihre Freundschaft aber war nicht Knabenanhänglichkeit, war Zärtlichkeit zweier tieffühlenden, übereinstimmenden Seelen; sie achteten sich als Künstler,

und benahmen sich wie Männer. Bitter war ihnen der Tag der Trennung. Noch vor der Abreise brachte Linley Mozarten ein Gedicht, das er von der Dichterin Corilla auf ihn hatte verfertigen lassen, schied unter vielen Umarmungen und Thränen von ihm, und begleitete seinen Wagen unter beständigen Aeußerungen der zärtlichsten Betrübniß bis vors Thor.

Mozarts Weg führte nun nach Rom. Mit der Charwoche kam er mit seinem Vater dort an, und hatte Gelegenheit, die vielen Meisterstücke der erhabensten Kirchenmusik, die in dieser Zeit aufgeführt werden, zu hören. Den ersten Rang darunter verdient ohnstreitig Allegri's berühmtes Miserere, welches am Mitwoch und Freitag dieser Woche, in der sixtinischen Kapelle, blos von Vokalstimmen aufgeführt wird und das Meisterstück des erha-

benen, feierlichen Kirchengesanges, die höchste Tendenz der Kunst seyn soll; so zwar, daß es dem päpstlichen Musikern bei Strafe der Exkomunikation verboten ward, Kopien davon zu machen.

Dies brachte Mozarten auf die Idee, bei Anhörung desselben recht aufmerksam zu seyn, und es dann zu Hause aus dem Gedächtnisse aufzuschreiben. Es gelang ihm über alle Erwartung. Am Freytage nahm er den Aufsatz zur Wiederholung desselben mit, um das Mangelhafte zu ergänzen.

Der Ruf hiervon verbreitete sich in Rom, und erregte allgemeines Aufsehen und Erstaunen, vorzüglich, da er es in einer Akademie sang, wobei der Kastrat Kristofor zugegen war, der es in der Kapelle mitgesungen hatte und durch sein Erstaunen Mozarts Triumph erhöhte,

Man darf nur bedenken, was es für Anstrengung kostet, eine einfache Melodie zu behalten, um über diese Thatsache in zweifelndes Erstaunen zu versinken; dieses lange, kritische Choralstück, voller Imitationen und Reperkussionen, ewig wechselnd im Einsetzen und Verbinden der Stimmen untereinander, welche Kenntniß des reinen Satzes, des Kontrapunkts, welch umfassendes Gedächtniß, welch ein Ohr, welchen allempfänglichen Tonsinn erforderte dieser in seiner Art einzige musikalische Diebstahl!

Auch das lustige Neapel versagte Mozarten den gebührenden Beifall nicht. Riß Mozart als Mann mit dem allmächtigen Zauber seines Genius jedes empfängliche Herz hin, wie mußte der als Knabe schon vollendete Künstler auf die warmsinnigen Italiener wirken! Man hielt ihn

für einen Zauberer, und behauptete, seine Macht bestehe in der Talismanie eines Ringes, den er am Finger trug. Wie erstaunte man erst, als er, auf Verlangen, den Ring von sich legte, und dennoch eben so zauberisch spielte!

Bei seiner Rückkehr von Neapel nach Rom, aufmerksam gemacht durch den Ruf, der ihm, als seltenen Künstler voranging, wollte ihn der heilige Vater, Pius der sechste, sehen. Dieser große Beförderer der Wissenschaften und nachmalige Märtyrer des französischen Fanatismus ließ sich den jungen Kapellmeister vorstellen und ertheilte ihm das Kreuz und Breve als Eques militiae auratae (Ritter vom goldnen Sporn.) —

Zu Bologna, wo er sich auf seiner Rückkehr von Rom nach Milano, kurze

Zeit aufhielt, ward er einstimmig als Mitglied und Maestro der filarmonischen Akademie aufgenommen. Zur Prüfung bekam er eine vierstimmige Fuge im Kirchenstil zu bearbeiten. Man schloß ihn in ein Zimmer. In einer halben Stunde war er mit seiner Arbeit fertig und erhielt das Diplom.

Allenthalben wurden ihm Opern-Akkorde für den Karneval angetragen; da er aber bereits für Milano versagt war, mußte er sie alle ausschlagen. Sein Mithridate kam noch vor Ende 1770 den 6. Dezemb. aufs Theater, erhielt allgemeinen Beifall, ward zwanzigmal nach einander aufgeführt und verschafte ihm sogleich den schriftlichen Akkord auf die Opera seria für den Karneval 1773. Lucio Sulla erhielt noch größern Beifall als

Mithridate, und wurde ununterbrochen sechs und zwanzigmal aufgeführt.

1771 auf seiner Rückreise aus Italien, besuchte er Venedig und Verona, wo man ihm das Diplom als Mitglied der filarmonischen Gesellschaft überreichte.

Nach einem sechszehnmonatlichen genußreichen ehrenvollen Aufenthalte in Italien, mit einem ungeheuern Schatze neuer Kenntnisse und Ideen, geläutertem Geschmacke, begleitet mit der Bewunderung einer Nation, die von der Natur zur Richterin der Tonkunst berufen scheint, kam er nach Salzburg zurück, wo er einen Brief vom Grafen Firmian aus Milano fand, worin ihm dieser im Namen der Kaiserin, Maria Theresia, die Komposizion einer großen theatralischen Serenate zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand, austrug.

Hasse, der älteste Kapellmeister, schrieb die Oper und Mozart, der jüngste unter ihnen, die Serenate. (Ascanio in Alba) Absichtlich schien die Monarchin dieses so geordnet zu haben. Während der Feierlichkeit ward mit Oper und Serenate immer abgewechselt.

1772 zur Wahl des neuen Erzbischoffs verfertigte er zu Salzburg die Serenate, Lo sogno di Scipione.

1773 und 1774 gaben ihm einige Reisen nach Wien und München Gelegenheit zu mehrern Meisterwerken. Hieher gehört die komische Oper La finta giardiniera, und mehrere Messen für die Münchner Kapelle.

1775 componirte er die Serenate il Re pastore zu Salzburg. Sie hat außerordent-

lichen Beifall erworben, und ihren Werth auch unter den nachfolgenden Werken erhalten, da Mozart in ihr schon jenen hohen Geist ahnen läßt, der seine spätern Kunstwerke belebte. Sie scheint der Uebergang aus seiner Schülerperiode in die seiner Vollendung, welche mit seinem zwanzigsten Lebensjahre beginnt.

In diese Meisterperiode gehören alle seine klassischen Werke, die ihm die Krone der Unsterblichkeit errangen.

Gegründet war sein Ruhm als Tonsetzer und Virtuos auf dem Klaviere.

1777 machte er seine letzte Reise nach Paris. Am angemessensten wäre wohl diese große Stadt für seine Talente gewesen; allein sein gerader Sinn war nicht für die Schlangenwindungen, die auf diesem

Tummelplatze menschlicher Thorheiten auch Künste und Wissenschaften umstricken. Die französische Musik gefiel ihm nicht, und das traurige Andenken an seine Mutter, die er dort begraben ließ, verleideten ihm den Aufenthalt in dieser Stadt gänzlich. Mit dem Schlusse des Jahres 1778 war er schon wieder in Salzburg.

1781 componirte er: Idomeneo Re di Creta, oder: Ilia ed Idamante, opera seria für den Fasching zu München.

Den Aufenthalt in dieser Stadt zählte Mozart unter die schönsten Tage seines Lebens, die ihm der Umgang mit so vielen verdienstvollen Männern bereitet hatte.

Von hier rief ihn ein Auftrag des Bischoffs in Salzburg nach Wien. Von dieser Zeit an — seinem 25. Lebensjahre

— lebte er in dieser Kaiserstadt, die durch den entschiedenen Hang des Publikums zur Musik, als durch die Menge vortreflicher Tonkünstler, die sie in ihren Mauern versammelt, gleich berühmt ist, und für Mozarts Geist außerordentlich wichtig seyn mußte.

Gewiß kann man behaupten, daß Mozarts Manier sich hier zu dem Grade der Gefälligkeit ausbildete, der sie nachmals ihren Zugang zu allen Herzen verdankte. Alle seine frühern Werke haben eine gewisse Steifheit, einen Mangel an Politur und Vertreibung der Farben, der sie im Vergleich gegen die neuern ungenießbar macht. Seine Schreibart hatte alle mögliche Anlagen zum düstern verworrenen Kontrapunktisten und hätten ihn Wiens tändelnde, gefällige Musen nicht zeitig mit ihren Rosengewinden umflochten, er wä

re ganz in die Manier Emanuel Bachs gerathen. Seine Messen, zumal die kleinern aus D und B dur, und besonders sein Requiem, zeigen dieses auffallend. Auch im Idomeneo zeigen sich hin und wieder deutliche Spuren. Doch in der Folge mehr hierüber.

Von Wien aus verbreiteten sich seine Kompositionen zunächst nach Böhmen, von da nach Baiern und späterhin ins niedere Deutschland, und gaben dem Geschmacke in der Musik einen großen neuen Schwung, eine originelle Wendung, die aber seine bisherigen Nachahmer sehr verzerren und verderben. Auch hiervon bei näherer Auseinandersetzung seiner Manier deutlicher.

In Wien fand sein Spiel auf dem Pianoforte am schnellsten Bewunderer und Liebhaber. Wenn schon diese Stadt

eine Menge großer Meister auf diesem Lieblingsinstrumente zählte, so kam doch keiner von ihnen unserm Mozart gleich. Eine bewundernswürdige Geschwindigkeit, die, vorzüglich in Rücksicht auf die linke Hand, einzig genannt zu werden verdient, Feinheit und Präzision, der schönste, redendste Ausdruck und ein Hauch der Empfindung, mit dem nur ein Mozart seine Töne beleben konnte, waren die hervortretendsten Karakterzüge seines Spiels, welche, gepaart mit seiner Gedankenfülle, mit der Weiche der Komposizion jeden Hörer bezaubern und Mozart zu dem größten Klavierspieler seiner Zeit erheben mußten.

Seine Klavierkompositionen aller Art, Sonaten, Variazionen, Konzerte, wurden bald allgemein bekannt und beliebt. Jedes neue Werk überraschte durch seine

Neuheit des Stiels und der Gedanken. Man staunte über die Höhe, zu der sich die Musik durch seine Werke so schnell emporschwang.

Mozart fand in Wien einen Tonkünstler, dessen Genie dem seinigen am ähnlichsten war, den Ritter Gluck, den unvergeßlichen Schöpfer der Ifigenie, Alzeste rc. Der Umgang mit ihm und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke gab Mozarten viel Nahrung und hatte Einfluß auf seine Opernkompositionen. Dieses Studium der Gluckischen Werke verräth sich dem Kenner vorzüglich in der Clemenza di Tito. — Man vergleiche die Chöre der Ifigenie auf Tauris mit dem Finalchore „o Nacht voll" und im Idomeneo das Schlußchor des zweiten Finals D mol sechsviertel Takt: Corriam' fuggiamo etc. In Arien — worin Mozart

einen ganz neuen Weg einschlug — war Gluck sein Muster nicht und konnte es nicht seyn. Aber die Chöre athmen ganz den Geist dieses großen Mannes. Auch wurde Mozart bald der innigste Verehrer des großen Vater Haydns, der schon damals der Stolz der Tonkunst war, und nun, nach Mozarts Uebergang der einzige Liebling — der Komponist der deutschen Nazion ist. — Mozart nannte ihn oft seinen Lehrer und gab ihm viele seiner Werke vor der Publikazion zur Durchsicht. Man erzählt, daß er die erste Ouverture zu seinem Don Giovanni zurückgenommen und umgearbeitet habe, weil Haydn einiges daran auszusetzen gefunden.

Nicht lange nachdem Mozart seinen Aufenthalt in Wien aufgeschlagen, faßte der unvergeßliche Kaiser Joseph II. die glückliche Idee, den Geschmack an italieni-

schen Opern durch kräftige Unterstützung deutscher Singspiele zu verdrängen, und den Nazionalgeschmack zu heben." Er versammelte die besten Sänger und Sängerinnen und ließ von Mozart eine Oper setzen. Für diese Virtuosen schuf Mozart die liebevolle Musik zu Brezners Entführung aus dem Serail 1782. Er war damals Bräutigam mit Konstanze Weber, einer Sängerin.

Sie erregte allgemeines Aufsehen und allgemeinen — Neid der giftigen Italiener, die wohl einsahen, daß ein solcher Kopf für ihr welsches Geklingel bald gefährlich werden dürfe. Der Kaiser, so sehr er von der neuen, tiefeindringenden Musik entzückt war, sagte doch zum Verfasser, höchst wahrscheinlich gestimmt durch andere: „Zu schön für unsre Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" „Ge-

rade so viel, Ew. Majestät, als nöthig ist" war des Künstlers freimüthige Antwort, der es zu deutlich merkte, daß es nicht eignes, sondern nachgebetetes Urtheil war.

Der Beifall dieser Oper begründete vorzüglich seinen Ruf. Von nun an war die Vorliebe, zumal der Böhmen, für seine Werke entschieden.

Ohngeachtet seines großen Ruhms, lebte Mozart bis jetzt ohne Anstellung und folglich — ohne bestimmte Einkünfte, wobei sich in einer Stadt, wie Wien, gewiß nichts ersparen ließ.

In dieser Periode schrieb er die schönsten Sachen für das Klavier, Sonaten mit und ohne Begleitung, und Konzerte, die nun in jedermanns Händen sind.

1785 gab er sechs meisterhafte Quartetten heraus, seinem Freunde Joseph Haydn gewidmet. Ein schöner Zug seines Hochachtungsgefühls! Nicht leicht hätte Mozart mit einem Werke einen Joseph Haydn besser ehren können, als mit diesen Quartetten, einem Schatze der schönsten Gedanken, und Muster einer vollendeten Quadrokomposizion. In den Augen des Kenners ist dies Werk eben so viel werth, als jede Operkomposizion Mozarts. Alles darin ist — wie in allen seinen neuern klassischen Werken — durchdacht und vollendet. Man sieht es den Quartetten an, daß sie um den Beifall eines Joseph Haydn buhlen.

In dieselbe Periode fällt die Komposizion seiner Nozze di Figaro. Mit unglaublichem Enthusiasm wurde dieses Kunstwerk aufgenommen. Der Graf von Thun,

ein großer Kenner und Verehrer der Ton-
kunst, der selbst eine vortrefliche Kapelle
unterhielt, lud Mozart nach Prag ein,
wo er ihm Wohnung, Kost, und alle Be-
quemlichkeiten in seinem Hause anbot.
Erfreut über die Wirkung seiner Musik auf
die Böhmen, und begierig, eine Nation
von solch einem Tonsinn kennen zu lernen,
nahm er die Einladung mit Freuden an.
Im Februar 1787 kam er nach Prag. Der
Tag seiner Ankunft wurde mit der Auf-
führung des Figaro gefeiert. Mozart er-
schien darin. Plötzlich verbreitete sich der
Ruf von seiner Anwesenheit im Parterre,
und so wie die Ouverture schloß, klatsch-
te ihm das gesamte Publikum Beifall und
Willkommen zu.

Er ließ sich dann auf allgemeines Ver-
langen in einer großen musikalischen Aka-
demie im Operntheater auf dem Piano-

forte hören. Nie hatte man das Parterre mehr mit Menschen gefüllt gesehn, als bei dieser Gelegenheit; nie ein mächtigeres, allgemeineres Entzücken empfunden, als damals sein göttliches Spiel erweckte. In der That man wußte nicht, was man mehr bewundern sollte, die außerordentliche Komposizion, oder das außerordentliche Spiel. Die Vereinigung von beiden bewirkte einen Totaleindruck auf alle Hörer, der einer süßen Bezauberung glich. Aber dieser Zustand löste sich dann, als Mozart zu Ende der Akademie allein auf dem Pianoforte fantasirte, und das Entzücken auf den höchsten Grad gespannt hatte, in laute überströmende Beifallsäußerung auf. Und gewiß übertraf dieses Fantasiren alles, was man sich vom Klavierspiele vorstellen konnte, da der höchste Grad der Komposizion mit der vollkommensten Fertigkeit im Spiele vereinigt

war. So wie diese Akademie für die Prager die einzige ihrer Art war, so zählte Mozart diesen Tag zu den schönsten seines Lebens.

Die Simphonien, die er für diese Gelegenheit setzte, sind wahre Meisterstücke des reinen Satzes, voll überraschender Uebergänge, und haben einen emporstrebenden, feurigen Gang, setzen die Seele in Erwartung und befriedigen sie vortreflich. Dies gilt besonders von der großen Simphonie in D dur, die, wenn schon hundertmal gehört, dennoch stets die Lieblingssimphonie des Prager Publikums ist.

1787 bereiste Mozart Prag abermals und komponirte für das Theater des Herrn Bondini seinen Don Giovanni, ossia il Dissoluto punito, nach der Poesie des Abbate di Porte.

1789 komponirte er das komische Singspiel, cosi fan tutte, oder die Mädchen sind von Flandern.

Im Frühjahre desselben Jahres machte er seine Reise über Leipzig und Dresden nach Berlin. Der große Ruf seines Namens gieng ihm voran und nirgends fand man sich in der Erwartung von ihm getäuscht. Der König von Preußen ward ganz für ihn eingenommen, und gab ihm vorzügliche Beweise seiner Achtung, deren Dauer die Großmuth, mit der er in der Folge seine Wittwe unterstützte, bewies.

Noch immer war Mozart ohne Anstellung, ohne sichere Einkünfte. So bekannt auch sein Talent war, so sehr man seine Kompositionen suchte, so wenig dachte man daran, ihn zu belohnen und zu unterstützen. Zwar hatte er oft beträchtliche Einnahmen, aber bei der Unsicherheit

und Unordnung der Einkünfte, bei den häufigen Kindbetten, den langwierigen Krankheiten seiner Gattin, in einer Stadt, wie Wien, mußte Mozart im eigentlichen Verstande dennoch darben. Er beschloß daher, diese Stadt zu verlassen, wo sich keine Stelle für einen Kopf, wie Mozart, fand. Sein Plan war nach England zu gehen, wo er um so mehr ein besseres Schicksal erwarten konnte, da man ihn schon öfters von dort aus mit lockenden Versprechungen eingeladen hatte.

Schon war alles zur Abreise fertig, als der Kaiser ihm den Titel eines kaiserlichen Kammerkomponisten mit einem Jahrgehalt von 800 Gulden und der Zusicherung ertheilte, daß man auf ihn in Zukunft Bedacht nehmen werde. Er nahm es willig an, und blieb. Das Anstellungsdekret ist am 7. Dez. 1787 ausgestellt.

Ob es recht, ob es billig war, einen Mann von solchen Talenten so lange schmachten zu lassen, diese Frage wird jedem auffallen. Allein sie wird sich eben so bald lösen, wenn er bedenkt, daß Mozart zu edel war, um zu kriechen, zu offen, um zu schmeicheln, zu stolz, um al italiano zu — betteln; und dann war er ja auch nur ein — Deutscher.

Wie ist hier bestätigt, was der brave Gleim singt:

Warum war Winkelmann Schulmeister?
Lessing Schreiber?
Buchhalter Mendelsohn?
Der Deutsche macht kein Glück durch
Weiber,
Und kriecht um keinen Thron.

Suchten auch elende Menschen, Neider und grämische Tadler seine Vorzü-

ge zu verdunkeln und herabzuwürdigen, so war er doch jedem wahren Kenner der Tonkunst ehrwürdig, und jeder Musikfreund huldigte seinem Genie.

Der Baron von Swieten, als Staatsmann und Gelehrter gleich ehrwürdig, ein wahrer Kenner der Tonkunst, voll Gefühl für den Gesang des erhabenen Händels, ließ oft die Werke dieses berühmten Tonkünstlers in Privatkonzerten aufführen. Er bediente sich hierzu der Talente unsers Mozarts, der die großen Ideen Händels mit der Wärme seiner Empfindung zu beleben und durch den Zauber seines Instrumentalsatzes für unser Zeitalter genießbar zu machen verstand. Mozart bearbeitete für ihn Händels Messias, Acis und Galathea, Cecilia, und das Fest Alexanders in den Jahren 1788, 89, 90. *)

*) Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung, in jeder Rücksicht gewiß die erste

Der Türkenkrieg und der dadurch veranlaßte Tod des Kaisers Joseph, raubte auch Mozarten eine große Stütze seiner Hoffnungen; er blieb Kapellmeister mit 800 Kaisergulden und ohne Wirkungskreis.

1791, Mozarts Todesjahr, ist durch die Schöpfung seiner schönsten Werke vorzüglich merkwürdig; recht als wollte er noch vor seinem Ende die Fülle seines Geistes mit vollen Händen in die Nachwelt säen, arbeitete er unablässig zum großen Ziele, an dem er sein schönstes voll-

in Deutschland, ja man kann es behaupten, die erste in der litterarischen Welt, die sich mit der so korrekten als splendiden Herausgabe von Mozarts Werken ein ewiges Verdienst und bleibendes Denkmal ihres Ruhms erworben hat, sorgt auch bereits dafür, daß diese Werke nach Mozarts Bearbeitung den Liebhabern der Tonkunst zu Theil werden können, und verdient gewiß wegen dieses so edeln als kostspieligen Unternehmens den größten Dank aller Verehrer Händels und Mozarts.

lendetstes, allen Foderungen der Aesthetik Genüge leistendes Werk — die Zauberflöte, schuf. Die Komposizion der Clemenza di Tito, und des furchtbar erhabenen Requiem fällt ebenfalls in dieses Jahr. Gewiß haben diese drei Werke ihm den ersten Platz unter den Tonkünstlern aller Zeiten und den Kranz der Unsterblichkeit errungen, und jedem Kenner der Tonkunst dringt sich bey Anhörung dieser Werke der Gedanke auf: Wie viel würde der Mann noch geleistet, welche Harmonien würde er noch geschaffen haben!

Er schrieb innerhalb der 4 letzten Monate seines Lebens, wo er schon kränkelte, und zwei Reisen machte:

1) Eine Klavierkantate. „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt"

2) Die Zauberflöte.

3) La Clemenza di Tito.

4) Ein Klavier-Konzert.

5) Eine Freimaurer-Kantate, fürs ganze Orchester, und

6) das Requiem.

Die Zauberflöte setzte er für das Theater des allbekannten Schikaneders, nach dessen Texte. Die Musik zur Clemenza di Tito war von den böhmischen Ständen zur Krönung des Kaisers Leopold bestellt, nach dem Texte des Metastasio, aber abgekürzt. Diese letztere begann er in seinem Reisewagen auf dem Wege von Wien, und vollendete sie in dem kurzen Zeitraume von 18 Tagen in Prag.

Gleich merkwürdig und geheimnißvoll ist die Geschichte seines letzten Werkes, der Seelenmesse.

Kurz vor der Krönung des Kaisers Leopold, und ehe Mozart den Auftrag erhielt, nach Prag zu reisen. brachte ihm ein unbekannter Bothe einen Brief ohne Unterschrift, der nebst mehrern schmeichelhaften Aeußerungen die Anfrage enthielt: ob Mozart die Komposizion eines Requiem übernehmen wolle? und um welchen Preiß und binnen welcher Zeit er sie liefern könne?

Mozart, der ohne Mitwissen seiner Frau nicht den geringsten Schritt zu thun pflegte, erzählte ihr den sonderbaren Auftrag, und äußerte dabei seinen Wunsch, sich in dieser Gattung auch einmal zu versuchen, um so mehr, da der höhere pathetische Stil der Kirchenmusik immer sein Lieblingsstudium war. Sie rieth ihm zur Annahme des Auftrags. Demnach schrieb er dem unbekannten Besteller zu-

rück, er werde das Requiem für eine gewisse Belohnung verfertigen. Die Zeit der Vollendung könne er nicht genau bestimmen, doch wünsche er den Ort zu wissen, wohin er das vollendete Werk abzuliefern habe. Nach einiger Zeit erschien derselbe Bothe wieder, brachte nicht nur die bedungene Belohnung mit, sondern auch das Versprechen einer beträchtlichen Zulage bei Uebergabe der Partitur, da er mit seiner Foderung so billig gewesen sey. Uebrigens solle er ganz nach der Laune seines Geistes arbeiten. Doch solle er sich gar keine Mühe geben, den Besteller zu erfahren, indem es gewiß umsonst seyn werde.

Während dem erhielt Mozart den ehrenvollen und vortheilhaften Antrag, für die Prager bei der Krönung des Kaisers Leopold die opera seria zu komponiren.

Eben als er mit seiner Frau in den Reisewagen stieg, stand der Bothe, gleich einem Geiste, wieder da, zupfte die Frau am Rocke und fragte: „Wie wird es nun mit dem Requiem aussehen?“

Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit der Reise und der Ohnmöglichkeit, seinem unbekannten Herrn Nachricht davon geben zu können; übrigens werde es bei seiner Zurückkunft seine erste Arbeit seyn; es käme nur auf den Unbekannten an, ob er so lange warten wolle. Damit war der Bothe gänzlich befriedigt.

Schon in Prag kränkelte und medizinirte Mozart unaufhörlich. Seine Farbe war blaß. Sein Blick matt und traurig, obschon sich seine frohe Laune im Zirkel vertrauter Freunde nicht verläugnete.

Nach seiner Zurückkunft in Wien nahm er sogleich seine Seelenmesse vor, und arbeitete mit außerordentlicher Anstrengung und einem lebhaften Interesse daran. Seine Unpäßlichkeit nahm in demselben Verhältnisse zu und stimmte ihn zur düstern Schwermuth. Mit inniger Betrübniß sah seine Gattin seine Gesundheit immer mehr hinschwinden. Als sie an einem schönen Herbsttage mit ihm in den Prater fuhr, ihm Zerstreuung zu verschaffen, und sie beide einsam saßen, fieng Mozart an, vom Tode zu sprechen, und behauptete, daß er das Requiem für sich setze. Thränen standen ihm dabei in den Augen, und als sie ihm den schwarzen Gedanken auszureden suchte, sagte er: „Nein, nein, ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben. Vergebens suche ich mich von diesem Gedanken loszuwinden.“

Seiner Frau fiel diese Rede mit all ihrer vernichtenden Gewalt auf die Seele. Sie war kaum vermögend, ihn zu trösten, und das Grundlose seiner schwermüthigen Vorstellung zu beweisen. In der Meinung, daß vielleicht die Arbeit des Requiem seine Nerven zu sehr angreife, und den Grund zu einer Krankheit legen könne, berief sie den Arzt, und nahm ihm die Partitur der Requiemskomposizion weg.

Sein Zustand besserte sich etwas, und er war fähig, eine kleine Kantate für ein gesellschaftliches Fest zu verfertigen. Ihre gute Ausführung, und der Beifall, mit dem sie aufgenommen ward, gab seinem Geiste neue Schnellkraft. Er ward munterer und verlangte wiederholt, sein Requiem fortzusetzen und zu vollenden. Seine Frau fand nun keinen Anstand, ihm seine Noten wieder zu geben.

Doch dieses Wiederaufleben war die letzte gesammelte Kraft des verlöschenden Lichtes. In wenigen Tagen verfiel er in seine vorige Schwermuth, ward immer matter und schwächer, bis er endlich ganz aufs Krankenlager sank, von dem er nicht wieder aufstand.

Den 5. Dezember Nachts 1791 erfolgte sein Tod. Noch Tags vorher lies er sich die Partitur an sein Bette bringen. „Hab' ich es nicht gesagt, daß ich dies Requiem für mich schreibe?“ sagte er, als er noch einmal dem Ganzen einen Abschiedsblick widmete. Die Aerzte waren in Bestimmung seiner Krankheit nicht einig.

Gleich nach seinem Tode erschien der geheimnißvolle Bothe, mit einem Billet, worin Mozart ersucht ward, das Requiem zu senden, und eine Summe zu bestim-

men, um welche er jährlich eine gewisse Anzahl Quartetten machen könnte. Die Wittwe lieferte es an den Bothen ab, und sah ihn von dem Augenblicke an nicht wieder, erfuhr nicht das Mindeste von der Seelenmesse, noch von dem Besteller, so sehr man sich auch bemühte, den räthselhaften Bothen auszuforschen.

Warum hat der unbekannte Verehrer der Talente Mozarts — so nannte sich der Briefsteller — für gut befunden, verborgen zu bleiben? Was ist mit dem Requiem geschehen? Man erfuhr nie, daß es irgendwo aufgeführt worden wäre.

Ich erzähle diese sonderbar scheinende Begebenheit Mozarts erstem Biografen, Herrn Professor Franz Niemtschek, von dem ich überhaupt diese ganze Biografie entlehnt habe, so nach, wie er sie er-

zählt, und, nach seiner Versicherung, aus dem Munde der Wittwe gehört hat. Viele haben die Begebenheit in Zweifel gezogen, weil sie etwas sonderbar klingt; allein man gebe auf alle Umstände genau acht, und der Gang der Geschichte wird all sein Sonderbares verlieren — ja zum Alltäglichen zurückkehren.

Mozarts Geist entwickelte sich früh — sehr früh, und erreichte in den Jahren schon einen großen Grad von Vollkommenheit, wo bei andern gewöhnlichen Menschen sich kaum der Funke des Talents zeigt. Er blühte früh, trug frühzeitig Früchte, und — welkte früh.

Betrachten wir sein Leben, sein außerordentlich thätiges Leben, die Menge seiner Kompositionen, die für den kurzen Zeitraum unglaubliche Menge von Kom-

posizionen: welches Anstrengen der Einbildungskraft, welches ewige Reiben seines Geistes, welche Exaltation seiner Gehirnfasern! Welch ein ununterbrochenes Aufreiben seiner Lebenskraft! Mit einem Worte: sein ganzes Leben war — Lebenskonsumzion. Die Gelehrten-Geschichte zeigt uns eine Menge großer Geister, die sich — selbst aufzehrten. —

Es giebt eine Menge Komponisten, die bei einer Menge Komposizionen sehr alt werden und gesund bleiben; Haydn, der Greis Piccini, Paisello; — aber ihre spätern Komposizionen sind immer nur Nachahmungen ihrer Jugendwerke, längst verbrauchte Gedanken, die einander immer gleichen; so verläugnet sich Haydn und Paisello bei keinem seiner Stücke. Man hört immer seine Lieblingsgänge, die Schöpfung in seinen Messen, und seine Messen in der

Schöpfung; aber Mozart, wie originell, wie ewig neu ist er! Kein Werk gleicht dem andern, man überblicke sie alle. Jedes trägt das Gepräge einer neuen Originalität! Die Entführung aus dem Serail ist etwas ganz anders, als die Clemenza di Tito, die Zauberflöte etwas anders als der Don Juan, die Messe (C dur) hat mit dem Requiem nicht die entfernteste Aehnlichkeit, und seine ältern Werke überhaupt halten gar keine Vergleichung mit den neuern aus, scheinen von einem ganz andern Meister verfertigt. Jedes seiner Werke trägt ein edles Gepräge im Allgemeinen, aber es karakterisirt sich wieder vor allen übrigen, als hätte es einen eignen Verfasser. Bei diesem beständigen Haschen und Ringen nach ewig neuen Ideen, bei diesem Sinnen und Rechnen, bei dieser übermenschlichen Anspannung

der Einbildungskraft *), war etwas anders denkbar, als frühe Zerstörung seiner organischen Thätigkeit? Man höre die erstaunliche Zauberflöte, die Clemenza di Tito, und das Requiem — und sage sich: diese Menge Musik schuf er in vier Monaten und machte noch zwei Reisen dazu! — Man lege die dicken Partituren über einander — welch Volumen! — Man durchblättre sie — welche ungeheure Menge Noten! Wie war es möglich, daß sie der Mann in dieser kurzen Zeit nur schreiben konnte! Und gleichwohl

*) Mozart schrieb alles mit einer Leichtigkeit und Geschwindigkeit, die wohl beim ersten Anblicke Flüchtigkeit oder Uebereilung scheinen konnte, er kam während des Schreibens nie zum Klavier. Seine Einbildungskraft stellte ihm das ganze Werk mit seinem Effekt deutlich, lebhaft dar. Er hörte klingen, schmettern, pauken, während er schrieb. Selten trift man in seinen Manuscripten ausgestrichene oder verbesserte Stellen an. Seine Konzepte sind ausserordentlich rein.

ist jede dieser Myriaden von Noten überdacht, überrechnet, genau überrechnet, seinem gehörigen Instrumente zugetheilt, in seinen Schlüssel gesetzt, ihr Effekt bestimmt — ach und was alles noch mehr! — Studirt die Werke ihr jungen Tonkünstler und erstaunt! — Man weiß, daß die schauderlich schöne Ouverture des Don Juan ein Werk von — vier Stunden ist! —

Das beständige Sitzen, das Arbeiten in die späte Nacht *), die Geistesanstrengung abgerechnet, mußte seinem Körper schon innerlich schaden, mußte Verhärtungen im Unterleibe, Verdickungen in den zusam-

*) Noch als Ehemann brachte er halbe Nächte am Klavier zu, und seine mehresten Kompositionen sind in der Nacht gearbeitet, wo die Sinne durch keine äußern Eindrücke zerstreut werden, die Einbildung thätiger wirkt.

mengepreßten kleinen Gedärmen — Hypochonderie und Schwindsucht, ihre gewöhnliche Gefährtin, erzeugen.

Dabei war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich und auch ausser der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauspielerinnen, und sonstigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm seine gute Frau gern übersah. —

Noch mehr — er sprang von einem Extrem ins andre. Er hatte keine fixe Besoldung und war, wie das bei Dichtern und Virtuosen der Fall ist — der Verfasser schreibt hier aus Erfahrung — kein guter Wirth; wußte das Geld nicht auf Wochen und Monathe einzutheilen, kannte seinen Werth gar nicht. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz

mahnender Gläubiger ausgesetzt. Nun kamen einige Rollen Louisd'or. Schnell änderte sich die Szene. Jetzt giengs in Freuden. Mozart betrank sich in Champagner und Tokair, lebte locker, und war mit seinem Gelde in wenig Tagen so weit, wie vorher.

Man weis, wie er oft in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte, und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit gieng, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen.

Ich frage hier jeden Arzt, was die Folgen einer solchen Lebensart sind. Man braucht hier kein Gift, keinen geheimnißvollen Bothen, keinen feinen Staub im Briefe, kein Requiem —; seine Kräf-

te waren aufgerieben, die organische Thätigkeit zerstört, langsame Schwindsucht, (consumtio dorsalis) Vertrocknung mußte erfolgen.

Daß das Requiem viel dazu beigetragen habe, seine geschwächten Kräfte durch äusserste Anspannung vollends zu erschöpfen, seine Einbildung bis zum schwermüthigen Wahnsinn, der Geister sieht, von allem überzeugt ist, was ihm scheint, zu überspannen, ist bei einem so fein besaiteten Organismus wie der Mozartische, gar keinem Zweifel unterworfen, und man braucht da keine vergifteten Briefe, einen solchen unglücklichen Geist aus seiner Hülse zu jagen. Wahrlich wenn man erst einmal so weit zur Schwermuth herabgestimmt ist, bedarfs nur noch eines kleinen Hebels.

Die Krankheitsgeschichte Mozarts beweist nichts für eine Vergiftung.

Sollte er durch Gift geopfert werden, so mußte es auf zwey Wegen geschehen; schnell oder langsam.

Schnell ist es nicht geschehen; und langsam vergiftet, hätte er — wir wollen aqua toffana nehmen — ganz andere Zufälle haben müssen. Sein Geist wäre vertrocknet, er wäre dumm geworden. Aber wir wissen, daß Mozart während seiner ganzen Krankheit bei vollkommenem Bewußtseyn, bei heiterer Vernunft, bis zum letzten Augenblicke seines Lebens blieb, daß er gelassen, aber freilich ungern starb. Jedermann wird dieses begreiflich finden, wenn er bedenkt, daß Mozart eben damals das Anstellungsdekret als Kapellmeister in der Sankt Stephanskirche mit

allen Vortheilen und Rechten, die von Alters her damit verbunden waren, bekam, und nun erst die frohe Aussicht hatte, bei hinlänglichen Einkünften ruhig, und ohne Nahrungssorgen leben zu können. Auch erhielt er fast zu gleicher Zeit aus Ungarn und Amsterdam ansehnliche Bestellungen und Akkorde auf periodische Lieferungen gewisser Kompositionen. Dieses sonderbare Zusammentreffen so glücklicher Vorbothen eines bessern Schicksals, seine gegenwärtigen traurigen Vermögensumstände, der Anblick einer trostlosen Gattin, der Gedanke an zwei unmündige Kinder, alles dieses war nicht geeigenschaftet, einen bewunderten Künstler, der nichts weniger war, als Stoiker, in seinem fünf und dreißigsten Jahre den Tod zu versüßen. „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben würde" klagte er beständig in seiner Krankheit, „jetzt soll ich

meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklav der Mode, nicht mehr von Spekulanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben könnte, was mein Herz mir eingiebt? Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern in dem Augenblicke, da ich im Stande gewesen wäre, besser für ihr Wohl zu sorgen?"

Mozart hatte freilich — wie jeder große Künstler — eine Menge Feinde, zumal unter den italienischen Operisten, die freilich sehen mußten, daß mit Mozarts Emporkeimen, ihr welscher Singsang zu Grabe gehen mußte. Man weis, welche Mühe sie sich gaben, den Figaro zu verhunzen, daß sie auf Mozarts Bitten, beim Kaiser, durch dessen ausdrücklichen Befehl zwischen dem ersten und zweiten Akte angehalten werden mußten, bei

Ungnade, den Gesang gehörig vorzutragen. Allein, wollten sie Mozarten aus dem Wege räumen, so durften sie nicht so lange warten, bis er mit seinen übrigen Geistesproduckten ihrem Charivari den letzten Gnadenstoß gegeben hatte; sie mußten rascher zu Werke schreiten.

1786 schrieb er Figaro, wo seine Neider am wüthendsten waren, und sie hätten ihm den Raum von fünf Jahren — 1786 - 1791 — gelassen, seinen Ruhm zu vermehren? — Dies ist schon wegen der Jähzornigkeit der Italiener als ihres eigenen Interesse unwahrscheinlich. Und wollte man ihn ja vergiften, wozu der geheimnißvolle Bothe? wozu vergiftete Briefe, und eine ansehnliche Belohnung für eine Komposizion, die aus demselben Grunde, wie ihr Verfasser, zur Vernichtung bestimmt war? Man konnte leichter

an Mozart kommen. Sein offener, redlicher Charakter machte, daß er jedem traute, sich oft seinem ärgsten Feinde hingab. Wozu also die Umstände? —

Noch mehr. Er kränkelte schon in Prag, ehe er an dem Requiem arbeitete, nahm Medizin, und sah blaß und traurig. Seine bevorstehende Auflösung war damals schon in seinem Körper vorbereitet; — die Anstrengung über dem Requiem hat sie nur befördert.

Der Gedanke der Vergiftung war gewiß ein bloßes Spiel seiner Einbildung.

Wer weiß, welcher unglücklich Liebende — vielleicht ein Großer, dem man nicht gestattete, seiner Neigung nach, sich mit der Geliebten seines Herzens zu vereinen, die ihm durch den Tod entrissen

wurde, — das Andenken seiner Theuern durch Mozarts Musik feiern und ihn zugleich thätig unterstützen wollte? — Wie viele Gelegenheitsgedichte werden nicht bestellt, ohne daß der Dichter erfährt, für wen und von wem? — Der Bothe hatte gemessene Ordre, sich nicht ausfragen zu lassen. Daß nun die Komposizion Mozart so sehr angriff, seinen Tod beförderte, war wohl mehr Zufall als Plan. Daß sich auch in der Folge der Besteller nicht genannt hat, lag vielleicht eben in dem Geschrei einer geargwöhnten Vergiftung durch jenen Bothen, oder hatte sonst seinen vielleicht ganz unschuldigen Grund. —

Ja sogar sein Todesjahr (das fünf und dreißigste) zeigt mehr für Schwindsucht. Im 4, 5, und sechs und dreißigsten Jahre sterben die mehresten jungen Leute an der Schwindsucht.

Wenn die Aerzte über seine Todesart nicht einig waren, so folgt noch immer nicht daraus, daß er an Vergiftung starb; die Schwindsuchten selbst sind so verschieden, und ihre Symptome oft einander widersprechend. Mozart ist nicht der erste, der an den Folgen außerordentlicher Anstrengung starb.

Sein Tod erfüllte die Herzen aller, die ihn kannten, mit inniger Wehmuth. Unzählige Thränen flossen dem Schöpfer himmlischer Harmonien. Jeder Kenner, jeder Freund der Tonkunst hielt seinen Verlust für unersetzlich, und in der That bis jetzt hat man nicht Ursache, diese trostlose Meinung zurückzunehmen. Es schien unglaublich, daß ein Mann, wie Mozart, der allmächtige Schöpfer der erhabensten Harmonien ins alte Nichts zurückgekehrt seyn sollte!

Mit Würde feierte man in Wien sein Andenken. Mehr noch zeichnete sich Prag durch die wärmste Theilnahme aus. Allgemein, ungeheuchelt war die Trauer um den zu früh entschlafnen Liebling der Musen. Zuerst veranstaltete der würdige Musikdirektor Strohbach, ein inniger Freund des Verstorbenen, in seiner Pfarrkirche bei St. Niklas den 14. Dezember desselben Jahres ein feierliches Seelenamt für Mozart. Nie gab es eine so rührende und erhabene Todenfeier. Ein Chor von 120 Personen aus den besten Künstlern Prags, die alle mit wehmüthigem Eifer sich dazu angebothen hatten, unter Direktion des braven Strohbachs führte das meisterhafte Requiem des berühmten Rosetti — eigentlich Rösler — mit schwermuthsvollem Ausdrucke auf, so daß es auf die versammelte Menge den tiefsten Eindruck machen mußte. Mehr als dreitausend Men-

schen — so viel der Raum der Kirche faß-
te — waren zu einem wehmüthigen
Zwecke versammelt, alle gerührt, alle voll
Wehmuth über den frühen Tod des ent-
rissenen Künstlers. Etwas später, den
28. Dezember 1791 unternahm eine Gesell-
schaft wahrer Verehrer Mozarts zur Un-
terstützung der hinterlassenen Wittwe und
Waisen ein öffentliches Konzert im Na-
zionaltheater. Man führte einige der be-
sten, weniger bekannten Stücke Mozarts,
auf. Aus allen Kräften ward so eine edle
Todenfeier vom Prager Publikum unter-
stützt. Das Theater war voll, die Ein-
nahme beträchtlich.

In Wien wurde die Wittwe auf eine
eben so großmüthige Art unterstützt. Mo-
zart hinterließ seiner Familie nichts, als
den Ruhm seines Namens. Alle Hülfs-
mittel ihrer Erhaltung beruhten auf der

Großmuth eines dankbaren Publikums, dem Mozart so viele Stunden des reinsten Vergnügens, der edelsten Unterhaltung durch sein unerschöpfliches Talent geschaffen hatte. Die Wittwe ließ in einem öffentlichen Konzert zu ihrem Besten die merkwürdige Seelenmesse aufführen. Der große Ruf dieses Meisterstücks und der Wunsch, die Waisen zu unterstützen, zog ein zahlreiches Publikum an. Aber die Großmuth des verewigten Kaisers Leopold, dieses menschenfreundlichen, Künsten und Wissenschaften so früh entrißenen Monarchen, übertraf alles, was bisher der Wittwe zum Besten geschah. Mozarts Feinde und Verläumder würden besonders gegen sein Ende, und nach seinem Tode so boshaft, so laut, daß bis zum Ohr des Monarchen manche nachtheilige Sage von Mozart gedrungen war. Diese Ausstreuungen und Lügen waren so unver-

schämt, so empörend, daß der Monarch, von Niemand des Gegentheils belehrt, sehr entrüstet war. Nebst einer schändlichen Erdichtung und Vergrößerung von Ausschweifungen, denen Mozart, wie sie sagten, ergeben gewesen, behauptete man, daß er nicht weniger, als 30,000 Kaisergulden Schulden hinterlassen habe. Eine Summe, worüber der Monarch erschrack. Die Wittwe war eben gesonnen, den Monarchen um Pension zu bitten. Eine edeldenkende Freundin und vortreffliche Schülerin Mozarts unterrichtete sie von den Verläumdungen ihres Mannes bei Hofe, und gab ihr den Rath, den gütigen Monarchen bei der Audienz eines bessern zu belehren. Die Wittwe hatte bald Gelegenheit, ihren Rath auszuführen.

„Ew. Majestät," sagte sie mit edelm Eifer bei der Audienz, „jeder Mensch hat

Feinde; aber heftiger und anhaltender ist noch niemand verfolgt und verläumdet worden, als mein Mann, bloß weil er ein großes Talent besaß. Man hat es gewagt, Ew. Majestät viel Unwahres über ihn zu sagen. Man hat seine hinterlassenen Schulden zehnfach vergrößert. Ich stehe mit meinem Leben dafür, daß ich mit einer Summe von ohngefähr 3000 Kaisergulden alles bezahlen könnte, was er schuldig ist. Und diese Schuld ist nicht muthwillig gemacht worden. Wir hatten keine sichern Einkünfte; häufige Kindbetten, eine schwere und kostspielige Krankheit von anderthalb Jahren, die ich auszustehen hatte, werden bei dem menschenfreundlichen Herzen meines Monarchen zur Entschuldigung dienen."

Wenn es so ist, sagte der Kaiser, da ist wohl noch Rath zu schaffen. Geben

Sie ein Konzert von seinen hinterlassenen Werken, und ich will es unterstützen. Er nahm ihr die Bittschrift gnädig ab; und in kurzer Zeit ward ihr eine Pension von 260 Kaisergulden angewiesen, die zwar an sich gering ist, aber da Mozart erst drei Jahre angestellt, folglich die Wittwe noch nicht Pensionsfähig war, so bleibt es immer eine Gnade. Die Akademie ward unternommen und der Monarch erfüllte so großmüthig sein Versprechen, daß die Wittwe dadurch in den Stand gesetzt wurde, die Schulden ihres Mannes zu tilgen.

Mozart hinterließ von mehrern Kindern nur 2 Söhne, wovon der jüngere etwa vier Monate alt war, als der Vater starb. Er heist Wolfgang, und zeigt vorzügliches Talent für Musik. Es wäre sonderbar, wenn die scherzhafte Behauptung seines Vaters einträfe, daß die=

ser wieder ein Mozart werde, weil er einst im Weinen in den Ton einstimmte, aus dem Mozart eben spielte. Doch fehlt ihm die zärtlich bildende Vaterhand, die seinem Erzeuger freundlich entgegen kam.

Im nördlichen Deutschland wurde Mozarts Ruhm erst bei der Erscheinung der Zauberflöte allgemein verbreitet; seit dieser Periode, die erst nach seinem Tode eintraf, ist man da auch auf seine übrigen Werke recht aufmerksam geworden. Mozart hatte also die außerordentliche Wirkung, die seine Kunstwerke überall hervorbrachten, diese schöne Blüthenzeit seines Ruhmes nicht erlebt. Aber seine Wittwe erndete die Früchte dieses edeln Enthusiasmus auf ihrer Reise, welche sie 1796 durch Norddeutschland machte. Ueberall erfuhr sie zu ihrer innigsten Wonne, wie gern die Deutschen wahres Ver-

dienst erkennen und ehren, und wie tief Mozarts Gesänge auf ihre Herzen gewirkt haben. Nie denkt sie ohne Rührung an den Aufenthalt in Leipzig, Halle, Hamburg und Berlin. Bei ihrem Aufenthalte in letztgedachter Stadt — im Februar 1796 — gab König Friedrich Wilhelm II. und der ganze königliche Hof ausgezeichnete Beweise seiner Liebe und Achtung für Mozarts Genie. Durch ein gnädiges Handbillet ward ihr, bloß aus Rücksicht auf die Talente ihres Mannes, das Königliche Theater und die Kapelle zum Gebrauche für ihr Konzert überlassen; und ihre Unternehmung wurde nicht nur von dem Monarchen, sondern auch vom ganzen Publikum aufs großmüthigste unterstützt. Ueber alle Beschreibung groß und rührend war die Wirkung, welche die Aufführung der Singstücke aus der Oper: Clemenza di Tito, bei dem Konzerte auf den

König, und das so ungewöhnlich zahlreich versammelte Publikum machte. Alles war gleich begeistert, die großen Sänger, das vortreffliche Orchester und die Zuhörer. Der Geist des verewigten Künstlers schien über der Versammlung zu schweben, als der Anfang der Ouverture aus der Zauberflöte, von dem Orchester so meisterhaft vorgetragen, eine feierliche einweihende Stille hervorbrachte.

Die Körperbildung Mozarts hatte nichts auszeichnendes. Er war klein; sein Gesicht, wenn man das große feurige Auge ausnimmt, kündigte die Größe seines Geistes nicht an.

Sein Blick schien unstät und zerstreut, außer wenn er beim Klavier saß. Sein ganzes Antlitz veränderte sich dann.

Ernst und versammelt ruhte sein Auge; auf jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermogte.

Er hatte kleine schöne Hände. Beim Klavierspielen wußte er sie sanft und natürlich zu bewegen. Zu bewundern ist es, wie er damit so vieles, besonders im Basse, greifen konnte. Diese Fertigkeit muß man der vortrefflichen Applikatur zuschreiben, die er nach seinem eigenen Geständnisse dem fleißigen Studium der Bachischen Werke zu danken hatte.

Das Unansehnliche in seinem Aeußern, der kleine Wuchs seines Körpers, war Folge seiner frühen Geistesanstrengung, und des Mangels an freier Bewegung in der Zeit seiner Kindheit. Zwar, von

schönen Eltern gezeugt, soll er auch ein schönes Kind gewesen seyn. Aber von seinem sechsten Lebensjahre an war er an eine sitzende Lebensweise gebunden. Um diese Zeit fieng er schon an zu schreiben. Und wie viel hat der Mann, besonders in seinem letzten Jahre, geschrieben! Da Mozart bekanntlich in der Nacht am liebsten spielte und komponirte und die Arbeit oft dringend war, so kann man sich vorstellen, wie sehr ein so fein organisirter Körper darunter leiden mußte. Sein früher Tod, ohne künstlich befördert zu werden, rührt vorzüglich von diesen Ursachen her.

Sein Gehör war so fein, faßte die Verschiedenheit der Töne so gewiß und richtig auf, daß er den geringsten Fehler oder Mißton, selbst bei dem stärksten Orchester, hörte, und dasjenige Subjekt oder

Instrument, welches ihn begieng, genau anzugeben wußte. Als er einst nach Berlin kam, und beim Absteigen im Gasthofe den Komödienzettel, auf dem seine Entführung aus dem Serail angekündigt war, las, begab er sich ins Schauspielhaus und hörte im Parterre seiner Oper zu. In der ersten Arie des zweiten Akts war aus Versehen des Ausschreibers in der zweiten Violinstimme ein ♮ statt eines ♯ geschrieben. „Wollt ihr Fis greifen! wollt ihr Fis greifen!" rief Mozart zu wiederholten Malen und zog dadurch die Aufmerksamkeit eines seiner Nachbarn auf sich, der, unwillig, in seinem Ohrenschmauße unterbrochen zu werden, fragte, was er wolle? er mögte sich still verhalten. Ei was, erwiederte Mozart, ich habe Fis komponirt und die zweite Geige greift immer F.

Wie er das wissen könne?

Ei das muß ich wissen, ich habe ja die Oper gesetzt; ich bin Mozart. —

Nichts brachte ihn so sehr auf, als Unruh, Getöse oder Geschwätz bei der Musik. Da gerieth der sonst so sanfte, muntre Mann in den größten Unwillen, und äußerte ihn sehr lebhaft. Es ist von ihm bekannt, daß er einst mitten im Spiele aufstand, und die unachtsamen Zuhörer verließ. Man nahm ihm dieses vielfältig, wiewohl mit Unrecht, übel. Tief empfand er alles, was er vortrug. Sein ganzes Wesen war dann Gefühl und Aufmerksamkeit: wie konnte ihn also kalte Fühllosigkeit, Unachtsamkeit, oder gar störendes Geschwätz in der Laune und Fassung erhalten? Als Künstler vergaß er da alle andre Rücksichten.

Seine Reizbarkeit war so groß, daß er bei Aufführung einer guten Musik zu Thränen gerührt wurde, vorzüglich durch Haydns Werke. Aber nicht allein Musik, jeder andre rührende Gegenstand ergriff sein ganzes Gefühl und erschütterte ihn. Seine Einbildungskraft war in ununterbrochener Thätigkeit, immer mit Musik beschäftigt; daher schien er oft zerstreut und gedankenlos.

Tonkunst war seine Haupt- und Lieblingsbeschäftigung, um sie bewegte sich sein ganzes Denken und Empfinden. Alle Bildung seiner Kräfte gieng von da aus, und bezog sich darauf. Ist es ein Wunder, wenn er den übrigen Gegenständen um sich weniger Aufmerksamkeit widmete? Er war Künstler, war es ganz und in einer bewundernswürdigen Größe. Doch folgt hieraus noch nicht, daß in

ihm nicht die Fähigkeiten zu andern Wissenschaften gelegen hätten. Wer mag die Grenzlinien seiner Geisteskräfte so genau ziehen, um behaupten zu können, Mozart habe außer seiner Kunst, zu nichts sonst Anlage oder Fähigkeit gehabt? Man setzt freilich das Wesen des Künstlertalents in eine überwiegende Stärke der ästhetischen Seelenkräfte, aber man weiß auch, daß die Künste, besonders die Musik, einen scharfen Ueberblick, Beurtheilung und Einsicht in die Lage der Dinge erfordern, welches bei Mozart um so gewisser vorauszusetzen ist, da er kein gemeiner mechanischer Virtuos eines Instrumentes war, sondern das ganze weite Gebieth der Tonkunst mit seiner Kraft und Geschicklichkeit umfaßte.

Mozart hatte schon in seiner Jugend zu allen Kenntnissen, die man ihm bei-

zubringen für nöthig fand, eine große Anlage gezeigt, in allen schnelle Fortschritte gemacht; von der Arithmetik und seinem Zahlensinne habe ich schon gesprochen. Auch in seinen spätern Jahren liebte er diese Kenntnisse sehr, und war wirklich ein ungemein geschickter Rechenmeister. Eben so groß war sein Talent zu Sprachen. Er verstand Französisch, Englisch Italienisch und Deutsch. Die lateinische Sprache lernte er erst in spätern Jahren und zwar so weit, als zum Verstehen des Kirchentextes, den er etwa in Musik zu setzen hätte, erfordert ward. In allen übrigen Sprachen hatte er die guten Schriftsteller gelesen und verstanden. Oft machte er selbst Verse, meistens aber nur bei scherzhaften Gelegenheiten. Zum Beispiel die Grabschrift auf den Tod eines geliebten Staars, den er in seinem gemietheten Garten begrub und ihm ein Grab-

mal mit einer Inschrift geziert errichtete. Und wer erinnert sich nicht an sein „Mandel! wo ists Bandel?“

In den übrigen Fächern hatte er wenigstens so viel historische Kenntniß, als es für einen Mann von Bildung nöthig war.

Der moralische Karakter Mozarts war gut und liebenswürdig. Unbefangene Herzensgüte und eine seltne Empfänglichkeit für alle Eindrücke des Wohlwollens und der Freundschaft waren seine Grundzüge. Er überließ sich diesen liebenswürdigen Regungen ganz, und wurde oftmals das Opfer seines gutmüthigen Zutrauens, beherbergte und pflegte seine ärgsten Feinde und Verderber bei sich.

Er hatte zwar oft mit einem schnellen Blicke auch versteckte Charaktere aus

dem Innersten ausgeholt. Aber im Ganzen genommen, hatte er doch zu viel Gutmüthigkeit, um Menschenkenntniß zu erlangen. Selbst die Art seiner Erziehung, die unstäte Lebensart auf Reisen, wo er nur für seine Kunst lebte, machte eine wahre Kenntniß des menschlichen Herzens unmöglich und ließ ihn in seinem Leben manche Unklugheit begehen.

Für die süßen Freuden der Geselligkeit hatte er einen offnen, empfänglichen Sinn. Unter Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll muntrer Laune, die sich gewöhnlich in die drolligsten Einfälle ergoß.

Nie verrieth er einen gewissen Kunst-Air, Kaprizen, oder Pedanterie, die manchen Gelehrten und Künstler für den geselligen Umgang so ungenießbar machen.

Er sprach selten und wenig von seiner Kunst, und immer mit einer liebenswürdigen Bescheidenheit. Hochschätzung des wahren Verdienstes und Achtung für die Person leiteten seine Urtheile in Kunstsachen. Es war rührend, wenn er von Haydn oder andern großen Meistern sprach; man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören.

Mit dieser edeln Bescheidenheit verband er aber auch ein eben so wohlanständiges Bewußtseyn seiner Künstlerwürde, eine edle Selbstschätzung. Nie jagte er nach dem Beifalle der Menge; selbst als Kind rührte ihn nur das Lob des Kenners, und alles, was bloß aus Neugier, ihn anzugaffen, kam, war ihm gleichgültig. Oft gieng dieses Betragen vielleicht zu weit. Bisweilen war er, auch

in Gegenwart großer Herren vom höchsten Range, nicht zum Spielen zu bewegen, oder er spielte nichts als Tändeleien, wenn er merkte, daß er keine Kenner vor sich hatte. Aber er war der gefälligste Mann von der Welt, wenn er sah, daß man Sinn für seine Kunst besitze. Oft spielte er Stunden lang dem geringsten, ihm vielleicht unbekannten Menschen vor. Mit ermunternder Aufmerksamkeit hörte er die Versuche junger Künstler an und weckte durch liebevolle Beifallsäußerungen das schlummernde Selbstbewußtseyn.

Verstellung und Schmeichelei war seinem arglosen Herzen gleich fremd, jeder Zwang, den er seinem Geiste anthun mußte, unausstehlich. Freimüthig und offen in seinen Aeußerungen und Antworten, beleidigte er nicht selten die Empfind-

lichkeit und Eigenliebe, und zog sich manchen Feind zu.

Diese besaß er überhaupt wegen seines außerordentlichen Talents in großer Anzahl, deren Unversöhnlichkeit ihn auch nach seinem Tode verfolgte. Dieses ist die stygische Quelle, woraus so viel häßliche Erzählungen von seinem Leichtsinne, von seinen Ausschweifungen geflossen sind. Mozart war Mensch, folglich Menschlichkeiten unterworfen. Dieselben Eigenschaften, die das Wesen seiner großen Talente bildeten, waren auch zugleich der Reiz zu manchem Fehltritte, brachten Neigungen hervor, die freilich beim Alltagsmenschen nicht angetroffen werden.

Seine Erziehung und Lebensart bis zu dem Zeitpunkte, da er sich in Wien niederließ, war auch nicht geeignet, ihm

Menschenkenntniß und Welterfahrung zu geben. Denke man sich einen so zart organisirten Jüngling, einen Tonkünstler von seiner Empfindung, in einer Stadt wie Wien, sich selbst überlassen — braucht es mehr, seine kleinen Ausschweifungen verzeihlich zu finden? — Auch muß man gegen diese Erzählungen überhaupt mißtrauisch seyn, da gewiß der größte Theil baare Unwahrheiten und Schmähungen scheelsüchtigen Neides sind. Warum man jenen Erzählungen so leicht Glauben beimißt, ist sehr begreiflich, wenn man sich erinnert, daß ehedem der Begriff eines Virtuosen und der eines Wüstlings innig mit einander verbunden war. Aber zahlreiche Beispiele achtungswerther Künstler haben uns diese heterogenen Begriffe sichten gelehrt.

Doch das finstre namenlose Heer seiner Feinde wurde durch Freunde verdunkelt;

deren Namen der Glanz seines Zeitalters sind.

Die berühmtesten Tonkünstler erkannten die Größe seines Genies, und bewunderten seine Werke. Joseph Haydn, dieses Schoskind der Musen und Grazien, dieser Anakreon, den in seinem Alter noch nicht der Jugend Kraft und hippokrenische Fülle verlassen hat, mag als befugter Richter an die Spitze treten.

Sein Urtheil ist unpartheiisch, weil er als ein redlicher Mann allgemein bekannt ist, und Mozarts Ruhm dem seinigen nachtheilig scheinen konnte. Schon 1785 als Mozarts Vater noch lebte, sagte Joseph Haydn bei einer Zusammenkunft in Wien: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Komponisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe. Er hat Geschmack und besitzt die gründlichste Kenntniß in der Kunst der Komposizion." —

1787 im Dezember schrieb eben dieser große Mann an einen Freund in Prag, der mit ihm seit langer Zeit in Briefwechsel stand, und ein Singspiel von seiner Komposizion für Prag verlangte, folgenden merkwürdigen Brief:

„Sie verlangen eine Opera Buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposizion etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personal (zu Esterhaz in Ungarn)

gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe Ganz etwas anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemand anders zur Seite haben kann. Denn, könnte ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde, so würden die Nazionen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann fest halten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genies traurig, und giebt der

Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Bestreben, weswegen leider! so viele hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich erzürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem Kaiserlichen oder Königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme; ich habe den Mann zu lieb."

Wenn ein Haydn so urtheilt, so begeistert spricht, ein Mann, der allein unter allen Tonkünstlern über seinen Verlust zu trösten im Stande wäre; was will dann das Gekreische einiger kleinen neidischen Geister sagen, die an Mozarts Ruhme zu Rittern werden wollen?

Der — nunmehr auch ins Land der Harmonien entschlummerte — Chursächsische Kapellmeister Naumann bezeigte bei seinem Aufenthalte in Prag auf eine

schöne Art seine Hochachtung und Bewunderung für Mozarts Talente und Werke in einer rührenden Anrede an seinen Sohn, als ihm derselbe von seiner Freundin vorgestellt wurde.

Der Ritter Gluck, der Dichter Metastasio, der Freiherr von Swieten waren seine innigsten Freunde und wärmsten Verehrer.

Endlich verdient die zahlreiche Klasse gründlicher Tonkünstler in Prag unter den Richtern über Mozarts hohen Werth einen ansehnlichen Plaz. Die meisten von ihnen sprechen mit einer Achtung von seinen Werken, die ein rühmlicher Beweis ihrer Kenntnisse und der Unbefangenheit ihres Herzens ist.

Bei dieser Gelegenheit erwähne ich der Wohlthat eines Wiener Bürgers ge-

gen Mozart. Dieser brave Mann — ein Fleischhauer von Profession — ohne Mozart persönlich zu kennen, bloß von Bewunderung für seine Kunst hingerissen, verschafte seiner kranken Gemahlin, die nach Verordnung der Aerzte, wegen einer Lähmung am Fuße, Bäder von gekochtem Magengekröße brauchen mußte, Gelegenheit, in seinem eigenen Hause eine geraume Zeit die Kur mit vieler Bequemlichkeit brauchen zu können. Er lieferte ihr nicht nur das nöthige Rindergekröße unentgeltlich und ersparte Mozart eine Auslage von mehrern hundert Gulden, sondern verlangte auch für Logis und Kost gar nichts. Aehnliche Beispiele von Enthusiasm für Mozarts erhabene Kunst sind sehr häufig.

In seiner Ehe mit Konstanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr eine gute liebevolle Gattin, die

sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wußte, und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur anwendete, ihn von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieser wechselseitigen Liebe und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe.

Musik — die Kunst, in der er webte und lebte — war seine liebste Unterhaltung. Wollte ihn seine Frau an einem Familienfeste recht angenehm überraschen, so veranstaltete sie in Geheim die Aufführung einer neuen Kirchenkomposizion von Joseph oder Michael Haydn.

Das Billardspiel liebte er leidenschaftlich; wahrscheinlich weil es mit körper-

licher Bewegung verbunden ist. Er hatte ein eigenes zu Hause, bei dem er sich täglich mit seiner Frau unterhielt.

Die Schönheit der Natur im Sommer war für sein tieffühlendes Herz ein entzückender Genuß. Wenn er konnte, so verschaffte er sich ihn, und miethete fast alle Sommer ein Gärtchen in der Vorstadt.

Thiere, und Vögel besonders, liebte er sehr.

Ueber seine Komposizionen führte er ein eignes Tagebuch, worein er jedesmal das Thema eines jeden Werkes nebst dem Tage seiner Vollendung eintrug. Es fängt mit dem Jahre 1784 an. Außer dem Requiem ist keine Messe darin verzeichnet. Ein Beweis, daß die Messen, die wir von ihm kennen, in frühere Zeiten fallen.

Es ist zu bedauern, daß er nicht über seine Kunst schrieb. Aus einem Briefe, welchen er an eine seiner Schülerinnen über den Vortrag der für sie gesetzten Klavierfantasie, geschrieben, kann man sehen, daß er gleich starker Theoretiker als Praktiker war.

Als er starb, hatte sein Ruhm bereits eine Größe erreicht, wie sie nur selten auch der glücklichste Künstler hoffen darf. Seine Bahn war kurz, aber ruhmvoll. Noch hatte er nicht das fünf und dreißigste Jahr vollendet, als er am Ziele unter seinen Lorbeern ruhte. Was hätte sein unerschöpflicher Genius der Welt noch liefern können! Sein Genie war eine seltne Naturerscheinung; aber noch seltener der hohe Grad seines damit verbundenen Fleißes und Geschmacks. Viel gab ihm die Natur, doch

mehr wußte sich sein Fleiß, seine unermüdete Beharrlichkeit zu erwerben.

Ich habe in dieser kurzen Biographie nur das Merkwürdigste, was die deutlichsten Umrisse seines Karakters giebt und in die Biographie eines Künstlers gehört, erzählt, doch alles einer strengen Prüfung unterworfen und alles daraus verbannt, was nicht unumgänglich zur Geschichte seiner Künstlerlaufbahn gehört. Bei Bearbeitung der gegenwärtigen lieferte mir außer Schlichtegrolls Nekrolog, die Lebensbeschreibung des Herrn Professor Franz Niemtschek zu Prag die Data, die ich, nach meiner Ueberzeugung, besser geordnet und anschaulicher dargestellt habe.

——0000——

II.

Ueber Künstlertalent oder Genie. Auf die vorhergehende Biographie angewendet.

Der vollkommene, befriedigende Begriff vom Genie giebt sich schwer. Dennoch hat die damit zu verbindende Idee viel an Bestimmtheit gewonnen, wenn man das Wort nicht in der unbestimmten Bedeutung des gewöhnlichen Umgangs gebraucht.

Man begeht, vorzüglich von Seiten der Eltern und schmeichelnder Erzieher den Mißbrauch, einem Knaben Genie beizulegen, wenn er seine Lektionen gut lernt, wenn er aus dem Erlernten auch Folgerungen zieht, auf deren Spur er vom Lehrer nicht gebracht wurde; kurz ein Knabe, der seine Kenntnisse gut zu gebrauchen versteht, wird, uneigentlich, ein Genie genannt. Daß so ein Kopf ein guter Kopf sein müsse, versteht sich ohnehin; aber den Namen Genie verdient er deshalb noch nicht, denn das, was diesen Namen führt, äußert sich durchaus anders. Es giebt nämlich Menschen, die ohne irgend eine Anweisung etwas machen, dessen Form sie nach Regeln, von denen sie selbst keine, oder wenigstens oft sehr verwirrte Begriffe haben, so lange verändern und umbilden, bis sie, zufrieden mit derselben, zu sich sagen,

nun sey das Ding schön. Diese heisen Künstler und das, was sie vor andern, die so etwas nicht können, voraushaben, heißt Genie.

Unser Mozart hatte als Knabe noch keine Kenntnisse der Komposizion, gleichwohl verfiel er auf die Gedanken, ein Violinkonzert zu komponiren. Konnte er schon kein wirkliches Kunstprodukt liefern, so zeigte doch dieser sein kindischer Versuch, was er werde leisten können, wenn seinem Talente die Regeln der Kunst zu Hülfe kämen. Er strich aus, wischte und klekste so lange an dem Machwerk, bis er glaubte, es vollendet zu haben. Der Vater überraschte ihn bei der Arbeit. Was machst du da? „Ein Konzert!" Das wird was schönes seyn; laß einmal sehen.

Wirklich fand der Vater beim Durchspielen Zusammenhang und Neuheit der

Wendungen; freilich oft so unnatürlich für das Instrument gesetzt, daß es fast nicht, oder nur mit der größten Schwierigkeit vorgetragen werden konnte. Aber das ist ja nicht herauszubringen, wer soll das spielen? „Ei, dafür ist es ein Konzert und man muß es so lange probiren, bis es herauskömmt.“

Hier haben wir die deutliche Aeußerung des Genies unsers Mozarts.

Da das bloße Genie selbst keinen Begriff von den Regeln der Kunst hat, welche es, ohne es zu wissen — ich möchte sagen aus Instinkt — befolgt, so kann es auch andern diese Regeln nicht mittheilen, und diese, welche auch nicht einmal jene Ahnung einer Regel zur Schönheit in sich wahrnehmen, können sie eben so wenig von dem erstern durch Unterricht

lernen. Dennoch läßt sich Genie, oder das hervorbringende Talent eines schönen Werks weder mittheilen noch erwerben, sondern wird, wie man mit Recht sagt, angebohren *).

Ein junger Künstler, der sich der Komposizion widmen wollte, ersuchte Mozart, ihm einige Regeln anzugeben, wie er gut und ihm ähnlich komponiren könnte. „Hier sind weiter keine Regeln nöthig, erwiederte Mozart; wenns da und da — er deutete auf Kopf und Herz — richtig bei Ihnen aussieht, so komponiren Sie immer drauf los, es wird gewiß gut werden. Fehlts aber da, so ist das andre alles vergebens.“ Der gute Mozart setzte, ohne daran zu denken, in diesen Worten alles voraus, was zum voll-

*) Heusinger, Handbuch der Aesthetik 1r Theil.

kommenen Künstler in jedem Fache bildender Künste erfordert wird — Kopf und Herz — Kenntnisse und Gefühl. Aber er konnte seine Normen nicht mittheilen, nach denen er arbeitete.

Geschicklichkeit im Gegentheile, was der Franzose sehr passend Application nennt, läßt sich durch verhältnißmäßige Uebung von jedem im angemessenen Grade seiner Fähigkeiten, bald in kürzerer, bald in längerer Zeit, mit mehr oder minderer Anstrengung erwerben. Unrichtig nennt man also den blos schnell begreifenden ein Genie, da ihm bloß der Name eines guten Kopfs zukömmt. So kann der albernste Tropf ein geschickter Jurist oder Theologe werden, weil dieses bloß Gedächtnißwerk ist; kann jeden Lehrsatz des Euklid demonstriren lernen, wenn er nur lange genug

lebte. Aber eine Pindarische Ode, eine Mozartische Oper oder ein Mozartisches Quartett wird er nie dichten und komponiren, er lebe übrigens so lange er wolle.

Der Mathematiker, meinetwegen auch der Philosoph, in so fern es den mechanischen Theil der Wissenschaft betrifft, kann jenem die Anweisung geben, nach welcher er zu verfahren habe, wenn er zum Beispiele sagt: nimm diesen oder jenen Satz und siehe, ob du ihn für wahr halten kannst. Hast du dich von seiner Wahrheit überzeugt, so siehe, ob ein anderer Satz sich mit demselben verträgt. Ist dies nicht, so ist dieser falsch, aber das gerade Gegentheil desselben ist wahr. Du hast also nur zwei wahre Sätze. Fahre nun so fort mit andern Sätzen, so wirst du endlich finden, daß der Satz, den

ich als wahr angegeben habe, wahr sey. So kann der Tropf ein Mathematiker werden. Wie würde aber ein Mozart es anfangen, wenn irgend jemand, von seinen Komposizionen begeistert, zu ihm käme, und um Unterricht in der Komposizion nach seiner Manier bäte? — Die eben angeführte Anekdote hat es gezeigt. — Oder er würde ihm wahrscheinlich aufgeben, etwas zu komponiren; wenn dieser sein Pensum brächte, und, nach unsrer Voraussetzung, ein Mann ohne Genie wäre, sagen: diese Komposizion sey nicht schön; was aber jener zu thun habe, sie schön, geistvoll zu machen, das würde Mozart selbst nicht angeben können, wenn schon die Kraft in ihm liegt, geistreiche Komposizionen zu liefern. Es ist hier von dem, was man unter innerer Schönheit versteht, und was mit dem geistreichen einerlei ist, die Re-

de. Ein Tonsetzer von Verstand wird keinem, der kein Genie hat, den Rath geben, er solle die Regeln der Komposizion nach D'Alambert u. a. studieren, solle die Partituren eines Gluck, Haydn, Mozart und Paesiello nach diesen Regeln lesen und zergliedern, und dann Tonstücke setzen, so viel er könne. Durch diese Uebung würde man wohl einen geschickten, aber, wenn kein Genie da ist, nimmermehr einen geistreichen Komponisten bilden. Das mechanische der Kunst läßt sich übertragen, aber das Genie ist nur individuelle Eigenschaft. Mozart konnte seine Schüler wohl Generalbaß und Komposizion lehren, und das konnten sie von jedem andern Komponisten, der auch nicht Mozart war, eben so gut — vielleicht noch deutlicher — erfahren, aber Mozarts Geist konnte keiner von ihm erben, und wir haben gesehen, daß die zahlreichen

— zum Theil sehr unwürdigen — Schüler Mozarts schon lange wieder begraben und vergessen sind, während die Werke ihres Meisters, die er der Welt bekannt machte, ehe diese seine Schüler ihn als ihren Meister kannten, noch immer im frischen Andenken bei uns sind, und gleich Homers unsterblichen Liedern, mit seinem Geiste unsterblich werden. Mechanische Fertigkeit gehört, so wie gute Versifikation beim Gedicht, allerdings zur wesentlichen Schönheit der Komposizion, und eine schöne Komposizion ist ohne dieselbe nicht denkbar, allein sie gehört doch blos zu den äussern Schönheiten, und kann erlernt werden; aber geistreich komponiren oder dichten, sein Kunstwerk mit innern Schönheiten ausschmücken, schön denken, das ist es, was das Genie über den mechanischen Künstler erhebt, was kein Komponist, kein Dichter lehrt, und kei-

ner erlernen kann. Welche Menge Komponaster, Opernschmierer und Kirchenkomponisten haben nicht seit Menschen gedenken geschrieben, aber wahrlich nur geschrieben! Der erbärmlichste Dorfschulmeister komponirt sich seine Kirmsen- und Pfingstmusik, seine Messe, und nach denselben Regeln, nach welchen Mozart seine Seelenmesse, seine Zauberflöte schuf; aber das erste wird Kirmsenmusik bleiben, wie das letztere Mozartische. Die Regeln, der Mechanismus, bleiben sich immer gleich, aber jener allbelebende Götterfunke, Genie, leuchtet alle Jahrhunderte nur einmal, vielleicht mehrere nicht.

Selbst der hellste Funke des Genies leuchtet nicht immer bei jedem Individuum gleich hell. Stellen wir die vier größten musikalischen Genies, Mozart, Haydn Paesiello und Cherubini neben einander.

Jedes ist gros, aber Mozart bleibt unter ihnen das Gröste; Haydn ist erhaben, aber seine Originalität ist verbraucht: er findet sich in allen seinen Werken wieder. Nur die Verschiedenheit des Accompagnements und die Art, wie er die verbrauchtesten Stellen einzukleiden weis, heben ihn. Paesiello ist gelehrt, aber bleibt sich, wie Haydn, immer ähnlich und man hört in allen seinen Werken immer nur — Paesiello. — Cherubini ist neu und wiederholt sich selten, aber seine Ueberladung, seine Steifheit macht ihn abschreckend. Mozart nur weiß Kraft mit Anmuth schön zu paaren und ist immer in seinen Gedanken originell, ewig neu, ohne seinen Werken durch Ueberladung zu schaden, oder sie durch Reminiszenzen abschreckend zu machen.

Indessen ist Genie keine eigne Gemüthskraft, sondern es ist ein Ta-

lent, ein Vermögen, die Gemüthskräfte auf besondere Art zu gebrauchen. Der Mann ohne Genie hat alle Geisteskräfte, die der Mann mit Genie hat, nur kann er sie nicht so gebrauchen, wie dieser. Der Künstler — der Mann mit Genie — hat keinen andern Verstand, keine andere Einbildungskraft, keine andere Vernunft, als ein anderer, sondern er kann nur, was ein anderer nicht kann, das, was sein Verstand und seine Vernunft als wahr erkennen, schön darstellen, das heißt, so daß eine unmittelbare Wahrheit, zugleich wie eine mittelbare, und eine mittelbare zugleich wie eine unmittelbare erscheint. Oder mit andern Worten, er kann machen, daß wir zu sehen und zu denken glauben, wo wir doch entweder nur sehen oder nur denken; mit einem Worte die deutliche Darstellungsgabe. So weis der didaktische

Dichter ein abstraktes Raisonnement mit einer Leichtigkeit und Faßlichkeit vorzutragen, als wäre es nur Kindergeschwätz. Der Fabeldichter aber, oder der Epigrammatiker sagt etwas von einem einzigen Falle, und es ist, als enthalte sein Gedicht einen ganzen Schatz von allgemeinen Wahrheiten. Wir finden im Don Juan den Wollüstling so treffend, so deutlich karakterisirt, daß wir in ihm sehen, was uns der Künstler zeigen wollte, und so durchgängig in jedem Stücke sehen und empfinden wir, was er wollte, daß wir sähen und empfänden, er läßt uns deutlich nachempfinden, daß wir bei Anhörung oder dem Studium seiner Werke einmal über das andere ausrufen: Wie richtig hat der Mann gedacht, empfunden! Wir alle von geläutertem Geschmack und Gefühl dächten und empfänden wie Mozart; aber die Gabe, unsre Gefühle so

faßlich andern wiederzugeben, wie er, die Gabe der Darstellung, das ists, was uns fehlt, und wir würden ohne sie ohnmöglich ein Produkt hervorbringen, das unsre Gefühle so anschaulich verständigte und mittheilte; empfänden wir auch zehnmal tiefer und inniger, wie Mozart. Schiller, Göthe, Mathisson rühren uns mit ihren Dichtungen so sehr, daß wir ihnen gleich zu empfinden glauben, daß wir ihnen — in demselben Momente — gleich dichten zu können, wähnen. Aber man versuche es einmal — ohne Genie zu seyn — mit den heißesten Gefühlen, so dichten zu wollen, wie diese. Nun ja wir werden Gedichte hervorbringen, und auch gute Gedichte, aber wenn wir sie bei kälterm Blute prüfen, werden wir aus ihnen die Gefühle nicht wieder hören, die wir ihnen einhauchten, damit sie dieselben wieder geben sollten. Im

Feuer der Begeisterung, und einige Stunden, einige Tage hernach, wähnen wir zwar, das wieder aus ihnen herauszufühlen, was wir empfanden und hineingelegt zu haben glaubten, ohne das Vermögen, es hinein zu bringen; aber wenn diese Reminiszenzen und Nachklänge der Empfindungen vorüber sind — nach Jahren, wenn unsre Kenntniß umfassender, unser Gefühl reiner geworden, ziehe man einmal so ein Produkt aus seinem Pulte hervor und lese es wieder, und man wird sich öfters über Stellen selbst auslachen, worüber man bei ihrer Verfertigung vielleicht heiße Thränen vergoß.

Das Werk des Genies muß zu allen Zeiten dieselbe Wirkung hervorbringen.

Jungen Komponisten, die wissen wollen, ob sie ihre Empfindungen in ihren

Kompositzionen richtig und faßlich prononcirt haben, rathe ich, dieselben Kennern vorzuspielen und zur Einsicht zu geben, ohne zu sagen, von wem die Komposizion sey. Ist sie richtig, so muß sie verhältnißmäßig auf die Hörer denselben Effekt machen, den sie bei ihrer Komposizion auf den hervorbringenden Künstler machte. Bringt sie ihn nicht oder nur theilweise hervor, so leg er das Werk nur ganz still bei Seite. Ein Werk des Genies ist es dann sicher nicht.

Jede Stelle, die wir von Mozart hören, glauben wir, daß sie auf keine Art besser dargestellt, richtiger deklamirt werden könne. „Ich hätte mir die Stelle eben so gedacht, sie kann gar nicht anders gegeben werden," sagen wir uns; und gleichwohl hätten wir, ohne Genie, die

Stellen nimmermehr so komponirt, wie er sie uns nachempfinden ließ.

Wahrscheinlich besteht also das Genie in einer gleichschwebenden Temperatur des Organism oder wie Kant sagt, in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und anderseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, auch andern mitgetheilt wird.

Eine zweite Frage — für das ganze Leben eines Künstlers noch weit wichtiger als die erstere: wie wird das Genie erkannt? woran sieht man, vorzüglich in der Jugend, ob in einem Menschen Genie vorhanden sey?

Rousseau in seinem Dictionaire de la Musique, unter dem Artikel Genie, giebt hierüber die schönste Antwort, indem er sagt:

„Frage nicht lange, junger Künstler, was Genie sey. Hast du Genie, so weißt du schon, was es ist; hast du keines, so lernst du es nie kennen. Das Genie des Musikers herrscht mit seiner Kunst über das ganze Universum; es macht alle Scenen in Tönen; dem Stillschweigen selbst leiht es Sprache; es giebt Ideen in Empfindungen, Empfindungen in Tönen; es mahlet Leidenschaften, und indem es sie mahlt, entstehen sie in den Herzen der Zuhörer. Freude mahlt das Genie in neuen Reizen; der Schmerz, den es ertönen läßt, zwingt uns Geschrei ab; es wallt beständig über und verzehret sich niemals. Es mahlt mit Wärme und Frost, und, selbst

wenn es die Schrecken des Todes vor die Seele des Hörers stellt, theilt es dem Hörer ein Lebensgefühl mit, das nie verlischt, und große Thaten zu seinem Herzen bringt, damit er sie fühlen kann. Doch ach! es weis jenen gar nichts zu sagen, in denen es nicht sproßt, und die Wunder, die es thut, sind nicht für den vorhanden, der sie nicht nachwürken kann. — Willst du aber wissen, ob irgend ein Funke dieses verzehrenden Feuers deine Seele belebe? Eile, fliege nach Neapel*) und höre die Meisterwerke eines Leo, eines Durante, eines Jomello, eines Pergolese. Füllen sich deine Augen mit Thränen, schlägt dir das Herz, wirft es dich hin und her, erstickt die Zurückhaltung

*) Jetzt würde Rousseau sagen: nach Wien, Dresden, höre Haydn, Bäer, Wölfl, studiere Mozart, Salieri, Cherubini, Naumann, Graun, Bach, Händel. —

deinen Athem; so ergreife den Augenblick und arbeite. Ihr Genie wird das deinige entzünden, du wirst nach ihrem Vorbilde erschaffen. Das ist Genie. Bald werden die Augen deiner Zuhörer dir die Thränen wieder zollen, die deine Meister dir abfoderten. Lassen dich aber die Reize dieser großen Kunst in Ruhe, fühlst du dich weder verwirrt, noch entzückt, entdeckst du gar nichts, was dich erschüttern könnte; so sey nicht zudringlich, und frage nicht weiter, was Genie sey; du bist ein Mensch von gemeinem Schlage, du entweihst dies heilige Wort." —

So weit Rousseau. Es ist in dieser Stelle so viel schönes und richtiges über Musik gesagt, und es sind Merkmale darin, die selten irre führen werden. „Füllen sich deine Augen mit Thränen, schlägt dir das Herz, wirst es dich hin

und her, erstickt die Zurückhaltung deinen Athem, so ergreife den Augenblick und arbeite." In den zwei letzten Worten liegt das Wahre, Wichtige, Treffende, welches die ganze Stelle enthält. Wer diese nicht übersieht, wird schwerlich irre geleitet werden. Wer aber den Satz nur mit dem Gegensatze vergleicht, der wird die Hauptsache übersehen. Indem nämlich Rousseau hinzufügt: „Lassen dich aber die Reize dieser großen Kunst in Ruhe, fühlst du dich weder verwirrt noch entzückt, entdeckst du gar nichts, was dich erschüttern könnte u. s. w.," so sollte man glauben, er nehme die Erschütterung, welche ein Kunstwerk manchem verursacht und manchem erspart, für den einzigen Beweis, daß der erstere Genie habe, der zweite aber nicht.

Dies würde aber gegen die Erfahrung und selbst auch gegen Rousseau's Mei-

nung seyn. Wer bei Werken der Kunst kalt und unerschüttert bleibt, der hat gewiß kein Genie. Das ist ausgemacht. Es folgt aber daraus, daß einer, der von Kunstschönheiten hingerissen wird, nicht, daß er um deswillen Genie habe. Er hat Gefühl, Kunstsinn, Tonsinn; aber Kunstsinn ist noch kein Talent zur Darstellung. Wie viele mögen durch Mozarts Zauberflöte, Don Juan u. m. in unnennbares Entzücken versetzt worden seyn! Aber wer unter der zahllosen Menge Entzückter würde eine Zauberflöte, einen Don Juan komponiren? — Genie besteht, wie Kant in der angeführten Stelle mit Recht sagt, nicht nur in einer starken Empfänglichkeit und Neigung für das Schöne, sondern auch in dem Vermögen, für das, was man empfindet, den Ausdruck zu treffen. Man muß also, wie Rouss-

seau sagt, in den Augenblicken der Gemüthsbewegung *arbeiten.* Geht die Arbeit nicht von statten, so hilft die erstere nichts. *Man ist ästhetisch stumm,* wenn gleich *nicht ästhetisch taub.*

Die erste und sicherste Aeußerung des vorhandenen Genie's ist daher nicht Empfänglichkeit für das Schöne allein, sondern vorzüglich das gelingende Bestreben, Schönes hervorzubringen. Das Genie wird irgend einen Stoff ergreifen, und ihn nach seinen eignen Ideen formen. Vielleicht daß ihm ein Meisterwerk zu Entfaltung dieser Ideen hilft, die Ideen selbst werden ihm doch angehören, und was es macht, wird durchaus nicht bloße Nachahmung seyn.

Hier ein Wort für so manche unberufene Nachahmer Mozarts.

Es versteht sich, daß hier die Rede von der Art ist, wie sich das Genie im Jünglingsalter zeigt. Für die Aeußerungen im Knabenalter giebt es wohl kein sicheres Merkmal. In diesem Alter unterscheidet sich der gute Kopf vom Genie noch nicht. Beide ahmen zuerst nach, und arbeiten — wenn man sie, wie es geschehen sollte, arbeiten läßt, und die Knabenjahre nicht mit bloßem Studiren tödtet, — späterhin nach eigends erfundenen Regeln. In diesem Alter muß der Erzieher gleichsam auf das Ungewisse hin arbeiten. Er muß, wenn er gleich keine sichern Kennzeichen hat, ob die Natur seinen Zögling mit Kunsttalent ausgerüstet habe, dies doch für einen möglichen Fall halten, und ihn eine Erziehung geben, welche dasselbe zum wenigsten nicht im Wachsen aufhalte, oder gar unterdrükke. Im Ganzen thut unsre Erziehung

hierin zu wenig, und es war ein Glück für Mozart, daß ihm das Schicksal einen Vater gab, der selbst Musiker, und mehr als gemeiner Musiker, die frühen Regungen des Genies seines Sohnes erkannte, und nicht, wie viele andere gethan haben würden, unterdrückte, sondern noch beförderte.

Zur Entwickelung sowohl, als zur Uebung und Vervollkommnung des Genies ist nichts so wesentlich, als die Regel, daß man viel sehe und viel mache.

Alles kann man freilich nicht studiren, was man sieht; aber man vergesse darüber, daß man nur weniges aus dem Grunde könne kennen lernen, ja den Vortheil nicht, welchen das oberflächliche Kennen von Vielem gewährt.

Wer Genie hat, ist bald fähig, allein zu studiren, und gerade das Studium, welches er sich selbst wählet, trägt das meiste zur Bildung des Geschmacks bei. Das Studiren bestehet in einer anhaltenden Betrachtung der Natur, und in einem reifen Nachdenken über die Werke großer Meister, und erstreckt sich so wohl auf das, was man nachahmen, als was man besser machen muß. Ein solches Studium lehrt uns vieles, was das Genie allein niemals an die Hand gegeben hätte, oder warauf es doch erst spät gekommen seyn würde. Man entdeckt in Einem Tage Vortheile und Kunstgriffe, die ihren Erfindern Jahrelange Untersuchuug und Mühe gekostet haben. Und gesetzt, daß unser Genie Stärke genug gehabt hätte, uns einmal eben so weit zu bringen, falls auch der Weg noch nicht gebahnt gewesen, so würden wir doch, bloß durch unsre eig-

nen Kräfte, gewiß erst durch eben so müh-
same Arbeiten, als die ersten Erfinder,
dahin gelangt seyn. Jeder Vortheil, den
wir aus den Werken eines andern abstra-
hiren, erleichtert uns den Weg zur Voll-
kommenheit, rückt uns mit minderm Nach-
forschen und Zeitverluste, allmächtig vor-
wärts auf der Künstlerbahn.

In der Art, mit welcher junge Künst-
ler die Kunstwerke betrachten, zeigen sich
abermals Eigenheiten, woraus sich schlie-
ßen läßt, ob großes, oder geringes, oder
vielleicht gar kein eigentliches Künstler-
Talent, sondern nur Anlagen zu den me-
chanischen Geschicklichkeiten vorhanden sind.
Das zarte, noch unentwickelte Genie wird
zwar von den Meisterwerken gerührt und
erschüttert werden, es darf sich aber von
ihnen nicht blenden lassen, und das dies
nicht geschehen sey, ist daraus zu erkennen,

daß der junge Künstler nicht blind gegen die Unvollkommenheiten jener Meisterwerke ist, und daß er sie nicht nachmacht, sondern höchstens nur nachahmt.

Mozart studirte die ernsten Werke eines Bachs, und nahm ihre Gründlichkeit zum Muster der seinigen, ohne ihre Steifheit nachzuahmen, gab seinem kräftigen Generalbasse die Leichtigkeit und Grazie der italienischen Musik, ohne in ihre faden Wiederholungen, leere Kraftlosigkeiten und nichtssagende Tändeleien zu verfallen; — er verband deutsche Kraft mit italienischer Anmuth, wählte von beiden die schönste Seite, umging ihre Fehler und eine neue Musik war seine originelle Schöpfung, die zwar von beiden abstrahirt, aber dennoch keine Nachmachung ist, sondern für sich bestehet, keinem angehört.

Nur wird die Bemerkung der Unvollkommenheiten an den Werken großer Meister nie in kalte und bittere Tadelsucht ausarten. Wer Genie hat, wird gewiß nie von den Fehlern großer Geister sprechen, als bis er den Schönheiten ihrer Werke Lobsprüche genug ertheilt hat. Er redet ungefähr so davon, wie ein Vater von den Fehlern seiner Kinder spricht. Eine bescheidne Meinung von sich selbst ist das sicherste Kennzeichen eines wahren Talents, und die größten Geister lassen einander die mehrste Gerechtigkeit wiederfahren.

Mozart verehrte alle Künstler, schätzte ihre Verdienste, und verachtete keinen, hielt sich selbst geringer als andere. Einstens als man in seiner Gegenwart etwas von Haydn aufführte und irgend ein Kri-

tikaster neben ihn trat, bald diese, bald jene Stelle tadelte, schwieg Mozart immer still. Als jener endlich sagte: „Diese Stelle hätte ich nicht so gemacht“ erwiederte Mozart ganz trocken: „ich auch nicht, weil wir alle beide das nicht im Stande sind. — Denn wenn man Sie und mich zusammenschmelzt, und noch dreißig dazu wie wir sind, so kömmt doch noch lange kein Haydn heraus.“

Gegen die Werke des ehrwürdigen Vater Bachs bezeigte er die größte Ehrfurcht.

Man vergleiche mit dieser edeln Gerechtigkeitsliebe Mozarts gegen andre Künstler die Niederträchtigkeiten, welche Cimarosa, Paesiello und Trajetta gegen einander ausüben, oder lese wie sich Reichard in seiner eingegangenen musika-

lischen Zeitschrift über das ewige Gemozarte und Gepleyle ärgert, daß er die Gelbsucht kriegen möchte, und kein Henker ein Wörtchen von den Verdiensten eines — Reichard sprechen will.

Indessen ist doch nur das ein Kennzeichen von mangelndem Genie, wenn ein junger Mensch von der Vortrefflichkeit großer Werke nur wenig gerührt wird, sich nicht eher entschließen kann, sie zu bewundern, bis er erst ihre Schönheiten und Fehler gegen einander ausgerechnet hat; wenn er sein Urtheil über ihren Werth nicht eher abfaßt, bis er mit dieser Rechnung völlig zu Stande gekommen ist. Hätte er das lebhafte, zärtliche Gefühl, welches von dem Genie unzertrennlich ist, so müßte er von den Schönheiten großer Werke so stark gerührt werden, daß er, wie man immer über der-

gleichen Werke geurtheilt hat, nur nach dem Eindrucke richten würde, den sie auf ihn machen.

Nur vieles und anhaltendes Studium, vieles Arbeiten, Vermehrung der Kenntnisse und Bildung des Geschmacks vervollkommnen das Genie.

Es ist eine eben so schädliche als ungegründete Meinung, die Natur thue beim Genie alles, und es heiße dem Genie Fesseln anlegen, wenn man es den Regeln der Kunst und des Geschmacks unterwerfe.

Die größten Genies haben auch immer am regelmäßigsten gearbeitet. Homer ist nicht seiner Originalität wegen allein, er ist auch seiner Regelmäßigkeit wegen Muster. Eben so unser Mozart.

Mit welchem Eifer studirte er die Werke der alten großen Tonkünstler Italiens und Deutschlands! Wie suchte er in den Geist eines Bach, Händel, Graun, Hasse, Durante, Leo, Gluck, Piccini einzudringen! *) Und sind es seine neuen Me-

*) So findet sich zum Beispiel in Salieri's Axur im letzten Akte, wo Tarar und Astasia auf dem Scheiterhaufen stehen, eine Stelle mit der Flöte und Pauke, die, wie man einleuchtend sieht, Mozart zum Modell seiner ähnlichen Stelle in der Feuerprobe der Zauberflöte gedient hat. Salieri hat diese Stelle erfunden, oder vielleicht auch schon abstrahirt. Ihre Wirkung ist entschieden. Mozart faßte die Idee auf und wie glücklich führte er sie aus! — So finden sich viele Stellen älterer Meister, bald mehr, bald minder vor Augen liegend, in seinen Werken. Wer viel Partituren früherer Meister studirt hat, wird das finden und mit lebhaftem Wohlgefallen sehen, wie schön der große Baumeister die vorgearbeiteten Materialien zu benutzen verstand. Und wie artig sind im zweiten Final des D. Juan die Stücken älterer Opern travestirt, ja sogar aus seinem Figaro, wo die Musikanten D. Juan mit Tafelmusik unterhalten und Harmoniepiecen aus Opern geben! Hier erscheint gleich zuerst aus

lodien, seine originellen Wendungen allein, die wir in seinen Werken anstaunen, wo uns sein kunstreiches, schulgerechtes Generalbaßgebäude zur größten tiefsten Ehrfurcht hinreißt? Die strenge Regelmäßigkeit des reinen Satzes, dem

der Cosa rara das bekannte, allgesungene und allbeliebte: pace mio caro sposo — (Frieden wollen wir) in eine uneigentliche Tonart (D im Original ist es C) schnelleres Tempo gerückt, und mit einem dudelnden Accomp. der zweiten Klarinette unterlegt, wie das gemeiniglich das Schicksal auf Blaßinstrumente oder zu Tänzen arrangirter Operpieçen ist, und Leporello sagt: bravi! cosa rara! Dann kommt die nicht minder bekannte Menuet aus der nun uns beinahe entrückten Oper von Sarti: Frà i due litiganti. (nach der Uebersetzung: im Trüben ist gut fischen) „Einsam und traurig" sind die Anfangsworte jener Arie, und Rochliz in seiner braven Uebersetzung läßt Leporello sehr passend fragen: wie heißt doch die alte Oper? Nun läßt er aus seinem Figaro ein Stückchen blasen. Es ist die prächtige Schlußarie des ersten Akts, C dur mit Trompeten und Pauken: Non piu andarai farfallone amoroso. Hier ganz nach Art der gewöhnlichen Arrangirer solcher Sachen, auf die

er nichts vergiebt, bei den neusten Wendungen der tändelndsten Melodien, die schwersten Aufgaben in der musikalischen Konstruktion, die er sich oft gleichsam nur zum Spase aufgiebt, um sie so herrlich zu lösen, wie sie keiner zu lösen vermogte! Und sollte er auch — was er nur selten und nie ohne wichtige Erfordernisse thut — manchmal vom Schulgebrauche abgehen, so versöhnen seine Bässe doch alles wieder. Abweichungen von Grundregeln läßt er sich nie zu Schulden kommen. In allen seinen Kompositionen

Klarinetten in B dur gesetzt, und Leporello ruft aus: questo poi la conosco pur troppo! (Die Stelle kenn' ich sehr genau!) Man glaubt dirs, guter Mozart; es ist ja dein eigen Werk. Es scheint als hätte in diesem Final Mozart eine scherzhafte Anleitung geben wollen, wie man mit Stellen andrer Meister auftreten könnte, ohne eben geradezu sich der Sünde des Plagiats schuldig zu machen. Man verzeihe mir diese kleine Abschweifung.

herrscht die strengste Regelmäßigkeit, mit der tändelndsten originellsten Anmuth. Mozart ist in Melodie und Harmonie gleich groß. Man werfe einen vergleichenden Blick auf seine Opern und seine Seelenmesse, oder auf seinen Don Juan, wo sich die feinste Tändelei mit dem höchsten Ernst, die schwebendste Melodie mit dem vollsten Gewichte des Kontrapunkts vereinigen. Z. B. die Arie im ersten Akte, wo Elvire Zerlinen warnt: Ah Fuggi il traditor (Verlohren hör ihn nicht); sie ist ganz in Bachischer Manier und reinem Kontrapunkt, gegen jene des Don Juan: Fiech' han dal vino. (öffne die Keller) Oder das Chor der Bauern im ersten Akte: giovinette che fatte all amore. (liebe Schwestern zur Liebe gebohren) mit der Fuge des Schlußchors im zweiten Akte. —

———0000———

III.

Darstellung seiner Art zu setzen im Allgemeinen.

Die unglaubliche Leichtigkeit, die außerordentliche Geschwindigkeit, die beim ersten Anblicke Flüchtigkeit und Uebereilung scheinen könnte, womit Mozart seine Werke niederschrieb, zeigt mehr von einer reif durchdachten Vollendung. Seine rege Einbildungskraft stellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich, lebhaft vor. Die große Kenntniß des Satzes erleichterte ihm den Ueberblick der gesamm-

ten Harmonie. Man trifft in seinen Konzeptpartituren selten auf durchstrichene oder ausgebesserte Stellen.

Wenn er den Text zu einer Singkomposizion bekam, so gieng er lange Zeit damit herum, dachte sich ganz hinein, und erregte die Thätigkeit seiner Fantasie. Am Klavier arbeitete er alsdann die Gedanken vollständig aus, und nun erst setzte er sich zum Schreiben. Während dessen kam er aber nicht ans Klavier. Ich habe schon in seiner Biographie erzählt, daß er, auch in seinen Mannesjahren, halbe Nächte am Klaviere zubrachte; dieß waren eigentlich die Schöpferstunden seiner himmlischen Gesänge. Beim Schlafe der Söhne des Staubes, beim verhallten Lärmen des lauten Tages, in den feierlichen Stunden der schweigenden Nacht, wo kein Gegenstand die Sinne

fesselt, entglühte seine Einbildungskraft zur regsten Thätigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum der Töne, welchen die Natur ihm verliehen hatte. Hier beschwur der große Zauberer die himmlischen Geister der Harmonie in seinen mächtigen Zauberkreis, war selbst ganz Geist, Empfindung, Wohllaut.

Wer Mozart in seinen Zauberstunden hörte, nur der kannte die Tiefe, den ganzen Umfang seines musikalischen Genies. Frei von jeder Rücksicht durfte da sein Geist sich mit dem kühnsten Fluge in die höchsten Regionen der Kunst schwingen. In jenen Stunden der dichterischen Laune schuf er sich unerschöpflichen Vorrath, woraus er dann mit leichter Hand seine unsterblichen Werke ordnete und bildete.

Schon als Knabe zeigte er diese außerordentliche Leichtigkeit im Komponiren,

womit er in seinen letztern Jahren auch die überraschte, die mit seinen Talenten vertraut waren. Ein sichrer Beweis, daß seine Arbeiten Werke des Genies waren *).

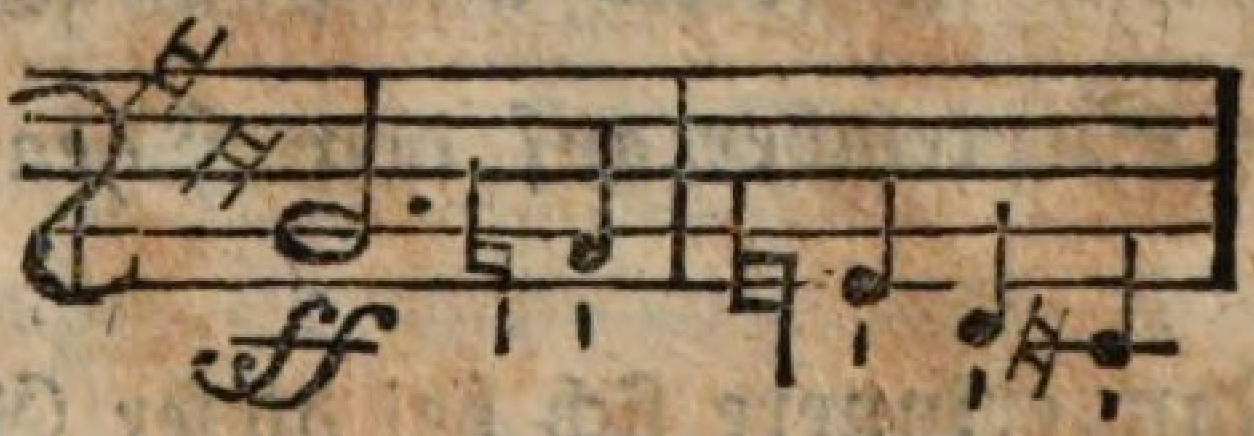
Die Ouverture zum Don Juan ist ein merkwürdiger Beleg, wie schnell er arbeitete.

Die Oper war fertig. Die Sänger lernten bereits an ihren Parthieen; noch fehlte die Ouverture. Man ersuchte Mozart, sie zu vollenden. Schon war alles fertig; übermorgen sollte die Oper aufgeführt werden. Schon war die Generalprobe vorüber. Man redete jetzt ernsthaft

*) Ich bitte, dieses mit dem zu vergleichen, was ich unter dem Titel Genie Rousseau davon sagen lasse, und den Augenblick der Begeisterung.

mit Mozart, daß die Ouverture vollendet seyn müßte. Heute Mittag werd' ich sie schreiben, sagte er. Aber Mozart fuhr am Nachmittag spatziren. Die ängstliche Besorgniß seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte sich Mozart. Endlich am Abende vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, gieng er, berauscht von Wein und Punsch, gegen Mitternacht auf sein Zimmer, fieng an zu schreiben, war aber so müde, daß er sich aufs Bette legen mußte. Er bat seine Frau, ihn nach einer Stunde zu wecken. Er schlief so sanft, als sie ihn wecken wollte. Sie konnte es nicht über sich gewinnen, ihn zu wecken und ließ ihn noch eine Stunde ruhen. Zwei Uhr mußte sie ihn aber wecken. Sie machte ihm Punsch, setzte

sich neben ihn, erzählte, ihn zu ermuntern, allerhand Mährchen vom Blaubart und dergleichen, daß sich Mozart Augenwasser lachte. Jetzt wurde gearbeitet. Aber bei aller Anstrengung nickte er doch zuweilen. — Man schreibt diesem Umstande das Unzusammenhängende zu, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle:



bemerken. Und wirklich, wenn man die Stelle hört, so schaudert man unwillkührlich zusammen.

In einigen Stunden vollendete er das bewundernswürdige Meisterstück.

Früh gegen 7 Uhr fanden sich die bestellten Kopisten ein, und hatten Mühe, mit dem Ausschreiben der Stimmen bis zur Vorstellung fertig zu werden. Die Blätter

wurden noch naß ins Theater getragen, und das brave Prager Orchester, auf dessen Geschicklichkeit Mozart es schon wagen konnte, führte die Ouverture unprobirt vortreflich aus.

Die Clemenza di Tito fieng er in der Mitte des Augusts 1791 an; in 18. Tagen war sie fertig und stand schon am fünften September auf dem Theater.

Man erinnere sich bei dieser Gelegenheit, wie schnell er zu Rom Allegri's Miserere auffaßte.

Da man seine Kompositionen geizig suchte, so war er nie sicher, daß ihm ein neues Werk selbst während des Komponirens abgestohlen wurde. Er schrieb daher bei seinen Klavierkonzerten gewöhnlich nur eine Zeile für eine Hand auf, und spielte das Uebrige aus dem Gedächt-

nißе dazu. So soll er auch einst ein Klavierkonzert, welches er schon seit geraumer Zeit nicht in Händen gehabt, aus dem Gedächtnisse gespielt haben, da er die Prinzipalstimme in der Eile zu Hause vergaß.

Die allumfassende Größe und der Umfang seines Genies läßt sich nur nach dem so frühen, beispiellos schnellen Gange seiner Entwickelung und der hohen Stufe seiner erstiegenen Vollkommenheit abmessen. Nie hat ein Tonkünstler das weite Gebieth seiner Kunst so ganz umfaßt, in jedem Zweige derselben so geglänzt, als Mozart. Von der Schöpfung einer Oper bis zum einfachen Liede, von der kritischen Erhabenheit einer Simphonie, bis zum leichten Tanzstückchen herab, tragen seine Werke überall den Stempel der reinsten Fantasie, der

eindringendsten Empfindung, des feinsten Geschmacks. Ihre Neuheit und Originalität ist der getreuste Abdruck seines Geistes. Dazu denke man noch die unbegreifliche Leichtigkeit, mit welcher er die meisten seiner Werke schuf, und die Vollkommenheit, die er im Klavierspielen erreicht hatte.

Alle diese so seltnen, so mannichfaltigen, innig verwebten Vorzüge bestimmen den Rang, der ihm unter den Genien der Künste gebührt. Unstreitig war er einer der großen, schöpferischen Geister, die in ihrer Kunst Epoche machen, weil sie dieselbe vervollkommnen, oder doch ihren Nachfolgern neue Ansichten und Pfade eröffnen, nach deren Erscheinung aber die Kunst gewöhnlich still steht, oder rückwärts geht.

Seine Werke zeichnen sich vorzüglich durch die Verbindung der höchsten, strengsten Komposizion mit Leichtigkeit und Anmuth, höchste Fülle der Harmonie ohne Ueberladung, Volltönigkeit mit edler Simplizität gepaart, vor den Werken aller andern Tonkünstler aus. Diese schöne ästhetische Vereinigung ist eine Aufgabe bloß für Künstler von Mozartischem Genie. Den Beweis giebt die tägliche Erfahrung. Wie selten trifft man auf Komposizionen, die beiden Forderungen Genüge leisten? Entweder sind es bloß kontrapunktische Kunststücke, die wohl allen Regeln des Satzes zu sagen, aber Wärme, Anmuth, Grazie, die wahren Zaubermittel der Rührung, fehlen ihnen gänzlich. Oder es sind fade Lideleien, italienischer Singsang, kraftlos liebelndes Geklimper, ohne Sinn, ohne Verbindung, kaum vermögend, das

Ohr mit ihrem süßen Geklingel im kränkelnden Vorübergehen zu kitzeln. Oder, was soll ich von jenen Pseudo-Imitatoren Mozarts sagen, die gern viele Stimmen auf ihre Partituren schreiben, und Größe und Majestät darin suchen wollen, daß sie alles untereinander quiken, saugen, zischen, quitschern, zwitschern, brausen, sausen, schnurren, trommeln und pauken lassen, wie zum Beispiel — —

Wie anders bei Mozart! Wie sanft verschmilzt in seinen Werken die Regel des Satzes mit der Anmuth sanftem Farbenspiele, mit des Wohllauts lieblichstem Zauber, daß eines nur wegen des andern dazuseyn scheint, und beides zur Hervorbringung des Effectes gleich wirksam ist.

Und doch wie mäßig, wie besonnen ist er im Gebrauche der Süßigkeiten und

Gewürze! Er kannte die hohe Forderung der Kunst und Natur. Er schrieb, was sein Genius ihm eingab, was sein richtiger Geschmack wahr fand, unbekümmert, ob es nach dem Geschmacke des Parterres seyn würde, oder nicht, und so bildete er sich selbst das Publikum, so erregte er den reinen Geschmack, so rückte er mit einem Male die ganze Tonkunst Jahrhunderte voraus! —

Ueberzeugt, daß wahre Schönheit nur allein gefällt, gieng sein großer Geist, nicht fröhnend der Mode, kraftvoll eine neue Bahn. —

Der Punkt der schönen Vereinigung der Gründlichkeit des Satzes mit Anmuth ist gewiß die trefliche und vor seiner Zeit unbekannte Art, die Blasinstrumente zu gebrauchen und

wirken zu lassen. Hierin glänzt sein Genie ohne Beispiel und Nebenbuhler. Mit dem feinsten Sinne maß er den Wirkungskreis der Instrumente ab, zeichnete ihnen neue Bahnen vor, gab jedem die vortheilhafteste Rolle, die kraftvolle Masse von Harmonien hervorzubringen, welche die Bewunderung aller Kenner erzwingt und das Muster und Studium der bildenden Tonkünstler bleiben wird.

Daß ich hier von seinen frühern Werken nicht rede, die überhaupt nicht klassisch sind, sondern nur von jenen, worin er seinen großen Geist walten ließ, versteht sich ganz von selbst. Seine frühern Werke, die, wie bei jedem andern Meister, Schülerarbeiten sind, sollte man lieber ihrer Vergessenheit überlassen, denn sie verdunkeln seine größern klassischen

Werke. Nicht alles, was Mozart komponirte, ist schön. Oftmals schrieb er etwas hin, das nur Gelegenheits-Piege war, oder weil man ihn bat, er möchte diesem oder jenem etwas komponiren. Mozart war gefällig, und schlug nicht leicht jemand etwas ab. Er komponirte demnach öfters Sachen, die er selbst nicht ins größre Publikum wünschte. Ich rede also hier blos von seinen letztern Werken, deren Werth anerkannt und bleibend ist.

In allen diesen liegt ein feierlicher Ernst, ein Schwung, der weit über alle Grenzen des Gewöhnlichen hinüberschwebt, eine Haltung und Karakteristik des Ausdrucks, so bestimmt markirt, daß man augenblicklich fühlt, was er sagen will. Er versteht, erstlich über das Ganze einen allgemeinen Karakter zu verbreiten,

und dann den Karakter jedes Individuums besonders, aber immer dem allgemeinen Karakter des Ganzen gemäß genau zu bestimmen. Dieses zeigt sich bei seinen Opern vorzüglich.

Der Deklamazion ist er bis zur Allmacht mächtig. Er weis uns alles zu sagen, was er will, und sein Gesang ist die reinste Sprache des Gefühls, ohne musikalische Schnörkelei. Man kann nicht richtiger deklamiren, als er den Text durch untergelegte Noten sangbar machte.

Sein Akkompagnement ist voll, aber nie überladen, keine Note zu viel und jede wesentlich nöthig.

Er scheint ganz auf die höchste Tendenz der Kunst hingearbeitet zu haben. Je erhabener der Gegenstand, desto voll-

endeter ist seine Komposizion. Niedrigkomisch ist er nie, und wenn er auch tändelt, so verläugnet er doch eine gewisse innere Würde nicht, die ihn, selbst bei den launigsten Stellen, weit über andre Künstler emporhebt. Er scherzt, aber vergißt nie, daß der Scherz nichts von der Würde des Mannes vergeben darf. Nichts desto weniger ist sein Scherz steif. Im Gegentheile, seine launigen Gedanken sind von desto größerer Wirkung, je weniger übertrieben sie sind. Alle italienische Lazzi können höchstens einmal ihre Wirkung hervorbringen, aber in der Folge, bei wiederholtem Vortrag, werden sie abgeschmackt. Mozarts komische Musik hingegen verfehlt, auch nach hundert- und mehrmaligem Anhören nie ihre Wirkung. Und wenn sie auch mit ihrer Fülle die ganze Seele einnimmt, so hinterläßt sie dort eine Sehnsucht, immer mehrere sei-

ner Schönheiten aufzufassen. Die ausgeführten Gedanken bieten wieder ein neues Feld noch zu entwickelnder Ideen dar, und in den vollendeten Perioden liegt der Keim zu tausend andern. Dabei sind seine Gedanken alle konzentrirt, er wiederholt sich nicht wie andre Komponisten. Vor ihm war nichts gewöhnlicher, als daß man die Musikstücke in Hauptsatz, Gegensatz und Wiederholung eintheilte. Mozart gieng seine eigne Bahn. Er machte seine Stücke zu einem Ganzen und nahm nur da das Thema wieder auf, wo ein Wiederkehren der Empfindung des Textes die Identität der Gefühle bezeichnete. Zum Beispiel in der schönen Arie im Don Juan im 2ten Akte, (Sc. X. No. 8.) Il mio tesoro intanto. Und bei den Worten: Dite che i suoi torti a vendicar io vado. (Sagt ihr, ich werde sie zu rachen gehen).

Und nun wo die erste Empfindung im Texte wiederkehrt, wo Oktavio seine Braut wieder beruhigen will, fällt Mozart sanft aus dem rauschenden Mittelsatze nach zwei Takten vorbereitender Pause, mit dem Texte in die erste Melodie: Il mio tesero intanto.

— oder in der Messe C dur das meisterhafte Credo.

Auch die, vor dem stark im Schwange gehende, beinahe zum Gesetz geheiligte Gewohnheit, immer zwei Takte zu wiederholen, die Vanhall und Dittersdorf besonders an sich haben, und welche die Musik schleppend, langweilig macht, hat Mozart nie befolgt und das Konzentrirte der Gedanken, das immer Vorstrebende, das rasche Fortschreiten ohne allen Aufenthalt, das den Hörer in beständiger Span-

nung erhält, gehört zum Karakteristischen in Mozarts Komposizionen.

Die Folge seiner Harmonien ist gedrängt, und ihre Ausführung eben so wenig gedehnt; daher die beständige Fülle und das rasche Fortschreiten, das den Hörer immer gewaltsam mit sich fortreißt. Die Ziffern entwickeln sich, ohne das Fortschreiten der Harmonie aufzuhalten; vielmehr scheint jede Auflösung immer nicht mehr, als Uebergang und Vorbereitung zu der kommenden Harmonie. Daher das Konzentrirte seiner Gedanken, seine kraftvolle Manier.

Mozart schuf sich das höchste Ideal von der Musik. Bei ihm sollte sie alle mögliche Forderungen leisten. Jedes Instrument mußte seine Stelle ganz ausfüllen, mußte wirken aufs ganze Gebäude,

und wären ihm auch nur ein paar Töne anvertraut.

Man weis, welchen Effekt oft ein einziger Halter der Hoboe, ein Trompetenstoß, in seinen Werken hervorbringt. Er nahm den ganzen Kubus von Instrumentisten und Sängern für ein einziges Instrument, alles mußte so zusammentreffen, als wenn es auf einer Orgel von einem einzigen vorgetragen würde, was überhaupt bei jedem gut eingespielten Orchester statt finden muß. — Daher erfordern seine Sachen in der Aufführung den strengsten Takt. Die geringste Nachlässigkeit verdirbt hier alles.

Bei andern Komponisten sind die Blaßinstrumente schon daran gewöhnt, daß sie mit einander einfallen, es braucht also nur einer für alle zu pausiren, oder man

horcht schon die Tuttisätze ab, wo man mit der Pauken- und Trompetenkanonade losplatzt, und es ist in vielen Orchestern schon Herkommens, daß nur der erste Trompeter pausirt und der Paukenschläger auf die Sekondtrompete lauert. — Dies alles geht bei Mozart nicht an. Keiner darf sich auf den andern verlassen; ja der Paukenschläger hat seine besondern Sätze, weil Mozart den Effekt jedes einzelnen Anklanges zu genau berechnet hat. Jedes Instrument geht seinen besondern Gang, um desto zweckmäßiger zur Vereinigung zu wirken. Dieses ist eine der vorzüglichsten Ursachen, warum Mozarts Werke in kleinern, ungeübtern oder blos zusammengetretenen Orchestern niemals, oder gewiß sehr mittelmäßig aufgeführt werden. Es war die Ursache, daß man den Don Juan in Florenz nach neun miß-

lungenen Proben für unausführbar erklärte.

Mozart fordert von seinem Orchester den strengsten Takt, die höchst mögliche Präzision. Schwere, unüberwindlich schwere Stellen hat er gar nicht in seinen Orchesterstücken, keine Ueberladung von Noten, keine Arabesken von halsbrechenden Passagen; seine Gänge sind auf keinem Instrumente schwer. Aber die Präzision, das Zusammentreffen, das sie erfordern, machen demohngeachtet vollwichtig ihrem Manne zu thun. Ein Trompetenstoß kommt oft da, wo man ihn am wenigsten vermuthet; ein Horn fängt an zu brummen; die Blaßinstrumente nehmen plötzlich den Geigen die Passagen ab, während diese akkompagniren; es herrscht eine ewige Reperkussion unter seinen Instrumenten.

Kein Instrument steht bei ihm blos zur Füllung da. Es hat gewiß eine oder die andere Stelle, wo es obligat wird, wäre es auch nur eine einzige Note, die, wenn sie ausbleibt, eine unglaubliche Lücke macht. Man hüte sich demnach ja, ein Instrument nicht zu besetzen, und wenn man nicht alles bestellen kann, führe man die Sachen lieber nicht auf. Auch das Einschieben in andere Stimmen thut hier nicht gut.

Manchem seiner Stücke steht dieser Instrumenteigensinn, auch bei dem besten Orchester, im Wege. Ich will hier nur das Requiem anführen. Mozart läßt hier die Fagotts mit den Bassetthörnern (corno inglese) konzertiren. Dieses Instrument thut hier freilich eine ganz eigne Wirkung, aber man findet es in äusserst wenigen Orchestern besetzt. Man

schrieb daher ihre Partheien auf B Klarinetten in E moll (das Requiem geht aus D moll) Nun denke sich ein jeder, welche hohlen Töne da herauskommen mußten. Die obligate Quartposaune ward auf den Fagott geschrieben und — die berechnete Wirkung blieb aus.

Man erlaube mir hier eine scherzhafte Anekdote. Ein Schulmeister eines ansehnlichen Dorfes in Thüringen, ein übrigens braver und fleißiger Mann, der für seine Kirche aus seinem und aus den benachbarten Dörfern ein ganz artiges Orchester gebildet hatte, mit welchem er im Sommer auf dem, von den nahe wohnenden Städtern besuchten Schenksaale, ganz artige ländliche Konzerte gab, verfiel auf den Gedanken, die Ouverture aus cosi fan tutte aufzuführen. Er kaufte die gestochenen Orchesterstimmen Tags vorher in der

Stadt beim Musikhändler und legte sie aufs Gerathewohl auf. Geigen, Baß, Trompeten, Pauken, Hörner und ein Paar Flöten kann er besetzen; Hoboes, Klarinetten und Fagotts hat Mozart blos zur Füllung geschrieben und können wegbleiben. Die Stimmen liegen da. Jeder der Spielenden sieht zwar gleich nach den ersten Anfangsakkorden die 8 oder zehn Takte Pausen in seiner Stimme, aber jeder glaubt, der andere werde mit einem Solo die Stelle füllen; denn daß Mozart die Leute so vexire und gleich nach den drei ersten Akkorden Klarinetten und Fagotts ganz allein spielen ließ, hatte man sich nicht vermuthet. Mit Trompeten und Pauken ertönt der Anfang in die Ohren der gespannten Zuhörer, aber gleich nach den drei ersten Trompetenstößen, ist wie abgeschnitten alles still. Was ist das? fragt der bestürzte

Orchesterdirektor. Jeder hat Pause und Fagotts und Klarinetten waren nicht da, dieselben auszufüllen. Man packte die Ouverture ganz sachte nach den ersten drei Rissen wieder ein. —

IV.

Karakteristik seiner Melodien.

Mozarts Melodien haben außer dem Reize der Neuheit noch den wesentlichen Vorzug einer außerordentlichen Sangbarkeit. Keine Uebertreibung, keine Ueberladung stört ihren süßen Zauber. Hierin erwarb er sich vorzüglichen Ruhm. Die Leichtigkeit seines Gesanges, die ganz der Natur abgeborgte Tonfolge, die unser Gehör an ihrem sanften Rosenbande durch die Labyrinthe der harmonischen Konstruktion leitet, verdient des Aesthetikers gan-

zen Beifall. Der Gang seiner Melodien ist äußerst einfach, blos deklamirte Empfindung. Die Singstimme spricht, während die begleitenden Instrumente die innern Gefühle prononziren. Kein Tonsezzer ist freier vom Fehler überladener Melodie, als Mozart. Die Melodie wird bei ihm blos der Herold des Orchesters.

Mozart wußte, daß stumme (gesanglose) Musik immer nur unbestimmte Gefühle mahlen kann. Das Geräusch eines Donnerwetters kann ohne Text eben so gut für das Getümmel einer Schlacht gehalten werden, wenn der erläuternde Text unsre Empfindungen nicht auf den richtigen Standpunkt führt, und eine zu ausdrucksvolle Melodie wird im Gegensatze gemeiniglich nichtssagend. Nichts schadet der prononzirenden Melodie mehr, als Ueberladung, so wie im Gegentheile nichts

fähiger ist, unsrer Seele den höchsten Stimmungsgrad zur erhabenen Pathos zu geben, als einfach fließender Gesang; und hierin liegt auch die Ursache, warum Choralmelodien so sehr unser Herz erheben, und das Gefühl der Andacht im verhältnißmäßigen Grade vermehren, je älter sie sind. Wir finden bei den Alten, wo das Herz die Melodien machte, die herzlichste, edelste Simplizität, welche allein im Stande ist, den Empfindungen den höchsten Schwung zu geben. Daher der ewige Beifall der altrömischen Chorale, vorzüglich der Hymnen der Katholiken, (wenn sie richtig gesungen werden) und die zunehmende Kälte gegen mehr mit durchgehenden Noten ausgemahlte Chorale aus neuern Zeiten.

Man lerne die Behandlung der erhabensten Einfachheit der Melodien in den

Chören der Zauberflöte: „o Isis“ — in dem Marsche und der Feuerprobe, wo er blos seinen Text unter die Noten des alten Chorals „O Gott vom Himmel sieh darein!“ legt.

Diese natürliche Tonfolge in allen seinen Melodien, diese Reinheit des Gesangs, die sich so leicht unsern Empfindungen anzuschmiegen weis, und unbemerkt sich unsrer ganzen Seele bemeistert, ist es, was ihm ewigen Beifall erwirbt, ist das Band der Anmuth, das er geschickt um die kraftvolle Base der Harmonie zu winden verstand.

Mit richtigem Geschmacke führte er den Gesang seiner anspruchslosen Mutter, Natur, zurück. Er war der erste, der es wagte, dem italienischen Singsang zu trotzen, alle unnützen karakterlosen

Gurgeleien, Schnörkel und Passagen zu verbannen. Daher ist sein Gesang überall einfach, natürlich, kraftvoll, ein reiner Ausdruck der Empfindung.

Hierin lag auch hauptsächlich die Ursache der Abneigung der italienischen Sänger gegen seine Werke; eine noch stärkere war die Mühe, die es ihrer Unwissenheit kostete, seine Gesänge einzustudiren. Bisweilen, besonders in seinen frühern Werken, wo er noch um die Gunst des Publikums buhlen und seinen Vorurtheilen opfern mußte, hat er zwar von diesem Grundsatze eine Ausnahme gemacht, aber man merkt es ihm auch jedesmal an, wie ungern er dieser Gewohnheit fröhnte, und wie sehr er verstand, auch sie zu veredeln. Ich beziehe dieses vorzüglich auf die sogenannte Szene in der Oper, wo die Prima Donna sich besonders in Trillern und Läufern

dem Publikum bemerkbar macht, was schon bei italienischen Opern an der Tagsordnung ist und in die Türkischen Singspiele übergetragen wurde. Mozart war bei dergleichen Arbeiten nicht Herr seiner Arbeiten. Er mußte gegen die Sänger gefällig sein, wenn er nicht wollte, daß man ihm das ganze Werk verderbe.

Auch der Direkteur bestellte dergleichen, um das einmal daran gewöhnte Publikum zu befriedigen, das in Wien, wie in Italien, auf die Szene der Prima Donna den alleinigen Augenmerk richtet. So schrieb er die zwei schweren Arien voller Läufer und schweren kunstreichen Stellen in der Zauberflöte für seine Schwägerin Hoffter, welche als Prima Donna in der Rolle der sternflammenden Königin glänzte. Einer ähnlichen Gelegenheit verdankt die Szene im Idomeneo: qual mi

conturba i sensi etc. ihr Daseyn. Das Duett in der Zauberflöte: „wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen.“ (Bei Männern welche Liebe fühlen) mußte er mehr als sechsmal umarbeiten, ehe es Schikanedern recht war. Ich könnte noch eine Menge Beispiele dieser Art anführen. Man müßte immer die Sänger kennen, für welche, und die Umstände, unter welchen Mozart schrieb, um ein genaues Urtheil über seine dramatischen Werke zu fällen. Dann würde der ungenügsame Kritiker oft vergeben müssen, wo er gierig die Gelegenheit erhascht, einen Fehler — wenn es erst einer ist — zu rügen.

Mozart war bei seinen Arbeiten so gut, wie jeder andre durch Verhältnisse gebunden, und mußte sich, gleich unserm guten Vater Hiller, als er die Jagd kom-

ponirte, nach den Kehlen seiner Zauberflötensänger genieren. Daher findet man auch, daß er in den Opern, die er nicht für Wien oder München schrieb, weit freier gearbeitet hat, als in jenen. Selbst jene Szenen wußte seine Meisterhand so schön zu bearbeiten, daß sie kein auffallendes Einzelne im Ganzen ausmachten, sondern sich diesem, wohlverarbeitet, anschmiegten. Eine Szene liegt freilich fast in jeder Oper, zwei in mehrern, wie in der Zauberflöte, im Don Juan und Idomeneo, und dennoch glaubt man, sie gehören zum Ganzen, weil er nicht, wie die Italiener, einem, sondern allen Sängern Gelegenheit giebt, sich zu zeigen. Im Don Juan ist die eigentliche Szene im dreizehnten Auftritte des zweiten Akts (No. 10.) für Donna Anna, und wahrlich die Sängerin kann sich darin zeigen! Auch erregte ihr Vortrag den Neid der Sängerin der El-

vire, für welche Mozart späterhin noch eine besondre komponiren mußte, die im ersten Akte zwischen dem sechsten und siebenten Auftritte eingelegt wird, sich in den geschriebenen Partituren nicht, und in der splendid gedruckten (bei Breitkopf und Härtel) im Anhange findet. In quali eccess o Numi! fängt das Rezitativ an, und die Arie: Mi tradi quell' alma ingrata.

Man fühlt, daß er in diesen Szenen etwas besonderes sagen wollte, gleichwohl sind sie mit dem Ganzen so vortreflich verwebt, daß sie immer nur Folge des Vorhergehenden scheinen. Man nehme dagegen, wie die Szenen bei Paesiello und Dittersdorf von der ganzen übrigen Oper abstechen. Die einzige Szene ist dort alles und gegen sie oftmals die ganze Oper nichts. Am lebhaftesten fühlt

man dieses im Hieronymus Knicker. Wie grell hebt sich Rosinens: „Himmel! wie trüben sich meine Sinnen!" und das dazu gehörige Rondo: „Hoffnung, Labsal meiner Seele" vor den übrigen heraus und wie sticht es mit dem gleich darauf folgenden Sala ma mi lecca ab. Es scheint, als hätte Dittersdorf die ganze Oper blos um der Szene willen komponirt.

Vernachläßigung der Annehmlichkeit ist bei der Melodie desto unverzeihlicher, wenn ein Tonstück zur Begleitung einer Singstimme verfertigt ist, und es fällt dem geübtesten Sänger wie dem ungeübtesten Hörer gleich schwer, große Sprünge in Tönen und ungewöhnlichen Intervallen zu singen, als zu hören. Die menschliche Stimme scheint von Natur eingerichtet, den Komponisten zu lehren, was dem Ohre angenehm sey, oder nicht. Und

wer sang der Natur getreuer nach, als unser Mozart? Wer goß die Melodien schöner durch die Harmonien als er? Welches Anschmiegen, welche Innigkeit mit Stimme und Akkompagnement!

Als schöner Künstler darf sich der Tonsetzer nicht mit bloßer Hervorbringung der Gefühle begnügen, sondern er bringe sie auf eine solche Art hervor, daß die Erregung derselben alle Gemüthskräfte des Menschen schön beschäftige. Seine Art, Gefühle zu erwecken, sei schön. Gesetzt er wählte auch eine nicht ganz willkommene Art von Gefühlen; z. B. die Schwermuth, Verzweiflung; so wird der Zuhörer, ungeachtet des Unangenehmen, welches dieses Gefühl hat, sich von dem Tonkünstler doch gern in dasselbe versetzen lassen, denn unter der Weisheit des Künstlers wird selbst das Unangenehme ein Ge-

genstand des Wohlgefallens. Die Form des Kunstwerks, unter welcher es vor der Seele erscheint, vergütet alles, was in dem Gegenstande vielleicht mißfällig wäre; nur die Unvollkommenheit des Gegenstandes kann sie nicht ersetzen. Denn um in ein gewisses Gefühl versetzt zu werden, bedarf es nicht eben der Tonkunst. Die Nachricht vom Absterben eines geliebten Freundes, ein empfindlicher Verlust am Vermögen, und hundert andre traurige Begebenheiten machen uns wehmüthig. Allein diese Gefühle sind nicht zugleich schön; und es ist schon ein beträchtlicher Unterschied zwischen einem angenehmen aber nicht schönen; ein noch größerer aber zwischen einem unangenehmen aber schönen Gefühle.

Man nehme eine Schreckensszene aus Mozarts Werken, wo man will, heraus,

und prüfe, ob sie unästhetisch ist. Selbst die Gefühle der Raserei wußte er ästhetisch zu schildern. Der Tonkünstler, als schöner Künstler muß also die Gefühle nicht nur schön schildern, sondern seine Darstellung muß auch überhaupt alle erforderlichen Momente des Wohlgefallens in sich vereinigen. Selbst die Darstellung minder angenehmer Situationen muß in der Musik ästhetisch modifizirt werden, daß der Hörer, nebst der Empfindung, die ihm geboten wird, zugleich das ästhetische Wohlgefallen in sich nicht vermisse, mit einer Art von Wollust selbst an den Schilderungen des Schmerzens hange, den Ausbruch des Zorns empfinde, ohne doch wirklich darüber empört zu werden. Wir sehen Donna Anna im wilden wahnsinnigen Schmerze von der Leiche ihres Vaters zu dem Octavio eilen, ihn zur Rache auffordern, hören die Ausbrüche ihrer wil-

den Leidenschaft und — hören sie, von Mozart geschildert, gern. Elektra rast und wir versagen dem Künstler den gerechten Beifall seiner ästhetischen Darstellung einer so unästhetischen Leidenschaft nicht. Konstanze klagt; wir fühlen, wie sich unsre Brust mit der ihrigen erhebt und trinken mit süßem Schmerze die aödischen Töne ihrer Wehmuth. Der Wüstling Don Juan bramarbasirt, und wir können ihm in Mozarts Melodien nicht gram sein. — So weis der schöne Künstler auch das minder Schöne mit dem Gewande des Schicklichen und der Grazie zu überhüllen. Er versteht unsre Gefühle zu bestechen, indem er der eigentlichen Empfindung die uneigentliche unterlegt.

Was ich von der Melodie seiner Singstimmen sagte, bezieht sich eben so wohl auf die seiner Quartetten, Klavierstücke,

und aller übrigen textlosen Piecen. Allenthalben weht der reinste Odem der Natur, überall ihre sanften gleichschwebenden Töne! Welche schöne vertheilte Himmelsmelodien in seinen Quartetten, welche Sangbarkeit in allen seinen Tonstücken! Aber dennoch findet man, daß dramatische Tonkunst Mozarts eigentlicher Beruf war.

V.

Akkompagnement.

Die Melodie in Mozarts Werken pro= nonzirt die Gefühle, die das Akkompag= nement wirklich beleben. Vielsagender ist gewiß kein Meister im Ausdrucke als Mo= zart. Hier ist kein leeres Getön, hier sind keine nichts sagenden gebrochenen Akkorde, jede Note hat ihren bestimmten Gehalt. Er betrachtet den Kubus des ganzen Orche= sters als eine Orgel mit allen Registern, die ihm jeden Augenblick zu Gebote stehen, um alles mit ihnen auszudrücken, was er wollte. Daher der Aufwand von Bese= tzung, ohne jemals zu überladen, weil er

seine Instrumente immer nur da braucht, wo sie nöthig sind. Ich werde hievon bei der Oekonomie der Instrumente ausführlicher sprechen. Die beständige Abwechslung der Instrumente und ihre Verbindung, ihr Zusammen- und Auseinandertreten, alles giebt eine Neuheit, die vor ihm noch keiner kannte. Nebst dieser beständigen Abwechslung der Instrumentalparthien, nebst diesem ewigen Ineinandergreifen, Reperkutiren und Nachahmen der Instrumente unter sich, ist er auch in den Figuren des Akkompagnements immer abwechselnd, neu, und ich möchte sagen, wie ein Taschenspieler, unterhaltend. Nie bedient er sich der gewöhnlichen Alltagsphrasen, und braucht er sie, so geschieht es niemals lange, selten 3 oder 4 Takte hinter einander, wo sich vielleicht Andere kein Gewissen daraus machen, ganze Arien mit diesem Nichts

durchzuführen. Jede Arie, jedes Chor bei Mozart hat sein eigenthümliches Akkompagnement, dessen Neuheit eben durch jene Abwechslung einen desto größern Reiz erhält. Selten wiederholt er sich im Akkompagnement, und in seinen dramatischen Werken giebt es immer die richtige Pantomime an. Jede Arie, jedes Duett tritt hier als Muster auf. Oft theilt er, zumal in größern Singstücken, jedem Sänger einen Theil der Instrumente des Ganzen besonders zu, die sich mit ihm verbinden, und an die er sich im Gegentheile anschmiegen kann. Dieß findet sich vorzüglich in den Finales und Sextetten, besonders des Don Juan und der Hochzeit des Figaro, deren Studium ich überhaupt jedem Tonsetzer empfehle. Man kann im Grunde gar nicht sagen, daß Mozart das Akkompagnement als solches betrachtet habe. Nein! er verwarf diesen schaalen Begriff

geradezu, und machte Melodie und Begleitung zu einem unzertrennlichen schönen Ganzen, zu einer so genauen Verwebung, daß sich eines ohne das andere nicht wohl denken läßt. Man wird keine Arie Mozarts vollkommen ohne Akkompagnement singen können, wohl aber macht letzteres, zumal in den Quintetten und Finals, ein besonderes Gebäude aus, deren Vortrag zum Theil auch ohne Singstimme deutlich wird, und einigermaßen ein Ganzes bildet. Ich sage nur zum Theil; denn die Melodie giebt immer den Text zur Begleitung und prononzirt die Gefühle, wie ich schon mehrmals wiederholte, die in der Begleitung fluthen. Bei dem außerordentlichen Reichthume der Harmonie ist die immer wechselnde Begleitung natürliche Folge. Man ziehe aus einer Arie oder einem Chore, aus welchem man will, den Generalbaß heraus, und man wird erstau-

nen über die reiche Ausbeute von konkurirenden Ziffern und die künstliche Lösung oft dreier und mehr in einer einzigen Arie enthaltenen Aufgaben. Diese Arbeit wird zur gründlichen Verständlichkeit des Geistes seiner Kompositionen vom größten Nutzen seyn, und ich rathe jedem jungen Tonsetzer, sich im Exerziren solcher Generalbaß-Skizzen zu üben, und in der Folge eine andre Ausführung darüber zu giesen. Ich selbst habe mir, wo nicht alle, doch die vorzüglichsten seiner Werke auf diese Art skizzirt. Dann legte ich mehrern meiner Schüler eines dieser Generalbaßexempel zur Bearbeitung vor, ohne ihnen zu sagen, welches Ursprungs es sey. Es gab glückliche Ausführungen unter ihnen, aber die des Originals kam kein einzigesmal wieder heraus, obwohl die mehrsten Bearbeiter gute Köpfe, und einige unter ihnen wirkliche Genies waren.

Der Reichthum der Gedanken Mozarts zeigt sich in solchen Skizzen vorzüglich, und hier ist es, wo man die Bedachtsamkeit der Anlage, die Gründlichkeit seiner Kenntnisse am mehrsten bewundern kann; und wenn man nun mit der Skizze von Ziffern in der Hand einen Blick auf ihre Ausführung in der Partitur wirft, so fesselt uns ehrwürdiges Staunen vor diesem einzigen Mozart. Die Kompositionen der mehrsten Italiener und Deutschen sinken, im Vergleich mit ihm, zur Erbärmlichkeit herab. Zum Beispiel: man breite ein Stück Partitur aus dem Don Juan, oder der Clemenza di Tito aus; und eines aus dem Donauweibchen, dem Sonntagskinde und Konsorten daneben; und — vergleiche. — Die Magerkeit der letztern sinkt gegen die Vollkräftigkeit der erstern ins Nichts herab.

Bei aller Verschiedenheit des Akkompagnements in einem und demselben Stücke, wird dennoch niemals die Einheit des Ganzen unterbrochen, und die Austauschung der Figuren geht so unbemerkt vor sich, als wäre sie immer natürliche Folge des Vorhergehenden. Im Grunde entwickelt sich auch immer eine Figur aus der andern, und ihre Abwechslung liegt jedesmal, theils in den Chiffern, theils in der Deklamation, der bei verändertem Akzent auch wechselnde Begleitung erfordert. Was keine Worte sagen, drückt Mozart mit der Instrumentalbegleitung jedesmal glücklich aus, ohne in den Fehler übertriebener Mahlerei zu verfallen. Sie athmet jedesmal den Geist der Empfindung, der über das Ganze herrscht, und wechselt immer genau mit diesem, oft in frappanten, manchmal auch in längst vorbereiteten Uebergängen.

Wie sehr er überhaupt die Harmonie in seiner Gewalt habe, zeigen die oft ganz onderbaren, kühnen Modulazionen der Töne, und nach verschiedenen Abwechslungen der Empfindungen die außerordentlichen Uebergänge in die entferntesten Tonarten. Hieran ist besonders Don Juan vorzüglich reich. Ich führe unter vielen nur drei Stellen an, deren Wirkung, gleich ihrer Kühnheit, außerordentlich ist. Das Terzett No. 2 im zweiten Akte, aus A dur, wo Don Juan Elviren aus dem Hause locken will. Nach langem fruchtlosen Bitten in A dur läßt er sich durch E ins C herab. Der Uebergang von C dur in den benachbarten Mollton A ist so leicht als richtig berechnet. Don Juan bittet in dem schmeichelnd fließenden C dur; Elvire bleibt standhaft, geht mit den Worten no, non ti credo Barbaro! ins harte A moll, bis sie in den vorbereiten-

den 3 Takten $\frac{a \; fis \; d}{fis}$ $\frac{d \; a \; f}{f}$

von seinen Schwüren von neuem gefangen wird, wo sich dann der Uebergang in den Grundton unisono: e f e dis e d, cis d cis h cis h, a ganz natürlich bildet.

Dann die vortreffliche Stelle im großen Sextett No. 6 desselben Aktes. (Es dur.) Die Szene spielt in einem finstern Zimmer. Leporello und Elvire tappen umher, ohne einander zu finden. Kein schönerer Ton die Finsterniß auszudrücken als Es dur mit seinem schauderhaften Nachbar C moll, aus dem das Stück in das ängstlich klagende g moll modulirt. Unvermuthet kömmt Oktavio mit seiner Braut herein, begleitet von einer Anzahl Fackelträger. Ein, Leporello und Elviren, wiewohl aus verschiedenen, Ursachen, höchst unan-

genehmes, Licht verbreitet sich auf einmal im Zimmer. Wie meisterhaft ist dieses mit dem Uebergange durch die Trompete ins lichte D dur gemahlt!

Die Pauke geht mit dem Basse und schlägt die Quinte des neuen Grundtons (D) vor.

Eben so auffallend ist die Stelle im Duett auf dem Kirchhofe, Scene 11, (No. 9 im zweiten Akte) wo Leporello den steinernen Mann zu Gaste bittet. Das Stück hat die karakteristische Tonart E dur; hierin versirt es so lange, bis Don Juan, aufmerksam gemacht durch die Erzählung seines Bedienten, kühn, aber nicht ohne Anwandlung von Grausen, zum Grabmale geht, und den Mann anredet. Seinen kühnen Schritt bezeichnet der eben so kühne Uebergang mit H aus E ins C

dur. Mit der Anrede wird Don Juan wieder beherzt, daß er aus C sich bis an den Grundton E hinauf windet, worin er dem steinernen Manne die Quinte h vorschlägt; nun sagt dieser „ja" im Grundtone E, den Mozart aber plötzlich als große Terz von C dur betrachtet und ihm den Akkord hievon unterlegt, um ins A moll, und hieraus wieder ins E dur zurück zu kehren.

Das Erschrecken Leporello's konnte nicht besser gemacht werden, als durch das plötzliche Herunterfallen, von der kühnen Frage mit H, und der Antwort in E, ins C. —

Solche Beispiele finden sich bei Mozart häufig. Mit Vorsatz wähle ich die mehrsten aus dem Don Juan, weil die Partitur dieser Oper durch die vortrefliche

Anstalt der Härtelschen Musikhandlung gedruckt vorhanden ist, und um den, in Betracht des Werks gewiß äußerst wohlfeilen Preis von 12 Thaler leicht angeschafft werden kann. Man kann also hier eher, als in einer andern Oper, die angezogenen Beispiele nachlesen.

Ueberhaupt wünschte ich, daß sich jeder junge Tonsetzer Mozarts Partituren ankaufte, und sie, wie der Dichter seinen Horaz und Homer, zu seinem täglichen klassischen Studium machte. Ich selbst besitze Mozarts, Haydns und Bachs Werke, widme jede Stunde meiner Muse ihrem Studium, und kehre jedesmal mit neuer Ausbeute zurück. Ueberhaupt muß man bei Mozart selbst sehen, selbst hören, selbst empfinden; auch ist es mit einem Male nicht gethan; der ungeheure Reichthum läßt sich nicht mit einem Blick erspähen,

und dem geübtesten Auge entgehen im Anfange Schönheiten, die sich nur bei wiederholtem Studium entfalten. Sein Akkompagnement kann man blos durch's fleißige Lesen seiner Partituren abmerken.

Nicht nur in seinen Arien und Chören ist Mozarts Akkompagnement vortrefflich; aus der Begleitung seiner Rezitative spricht ein großer neuer Genius. Auch hier, wo man sich vor und zu seiner Zeit blos mit Begleitung der Saiteninstrumente begnügte, brachte er, um eine gewisse Wirkung hervor zu bringen, alle Instrumente an, die er brauchte, und welchen Effekt hier oft ein einziger Trompetenstoß thue, zeigt uns unter andern das herrlich kolorirte Rezitativ der Donna Anna (im ersten Akte) wo sie ihrem Oktavio erzählt, wie Don Juan ihr Gewalt thun wollen, und den herbei eilenden Vater ermordet

habe. Gleich Anfangs bei der Stelle: Don Ottavio, son morta! welchen außerordentlichen Effekt thun hier die Halter mit den Es Hörnern und C Trompeten; und eben bei den Worten: e il carnefice del padre mio, die zwei Trompetenstöße g, c, dann: chiamo socorso (ich rufe um Hülfe) der grelle Trompetenschrei ins Tutti von allen Instrumenten

d
gis
f
―
h

welch schauerlicher Ruf! Aehnliche meisterhaft kolorirte Rezitative finden sich im Idomeneo, und wie vortrefflich ist das Rezitativ Tamino's im ersten Final der Zauberflöte? Welches Ringen, welche schmachtende Sehnsucht liegt in der ganz eigenen Art der Instrumentalbegleitung!

Und wie könnte ich sie alle entwickeln die unzähligen Vorzüge, die unerschöpfli-

chen Vorzüge seiner Kunst! Wer vermag mit Worten das Neue, Originelle, Hinreissende, Erhabene, Volltönende seiner Musik zu beschreiben! Hört mit unbefangenem Herzen zu, studirt seine klassischen Werke, und ihr werdet mehr fühlen, mehr lernen, als sich sagen läßt! Seine Musik verfehlt nie ihre Wirkung, wenn sie nur nach strengem Takte, pünktlich, und mit Feuer und Empfindung vorgetragen wird. Es ist nicht leicht, seinem Geiste nachzufliegen, und da bei ihm jede Note mathematisch genau zur ganzen Harmonie berechnet ist, so giebt es auch kein ärger Mißgetön, als wenn rohe Hände unwissender Lyranten sich an seine Heiligthümer wagen.

Singparthien.

Mit Beziehung auf das, was ich schon von seinen Melodien sagte, hier nur noch dieses wenige. Sein Gesang ist überall einfach, natürlich, kraftvoll, reiner Ausdruck der Empfindung und Individualität der Person und ihrer Lage; der Sinn des Textes ist immer so richtig, so genau getroffen, daß man die Musik selbst sprechen hört. Aber dann erst scheint sich Mozart selbst zu übertreffen, wenn er Gesang für mehrere Stimmen dichtet. Welcher Reichthum, welche Mannichfaltigkeit in

Wendungen und Veränderungen in seinen Terzetten, Quintetten, und überhaupt in jedem mehrstimmigen Stücke, vorzüglich in seinen unerreichbaren, wahrlich einzigen Operfinalen! Wie schlingt sich da eine Stimme um die andere, wie schön vereinigen sie sich zum schönen Ganzen, zur neuen Harmonie! Und doch sagt jede nur ihre eigne, oft den andern ganz entgegen gesetzte Empfindung *)! Hier ist die größte Mannichfaltigkeit mit der strengsten edelsten Simplizität vereinigt.

Der Sänger darf nur genau auf den Gang seines Gesanges acht geben, um die Richtigkeit seiner Deklamazion zu finden. Jedes Wort hat seine richtige Akzentuazion, während die Begleitung

*) Wie z. B. das Schlußquartett des zweiten Akts der Entführung aus dem Serail, das große Sextett und die Finals im Figaro.

die Akzion vormahlt, und der Schauspieler muß wahrlich ein sehr unempfindsamer, hölzerner Mensch seyn, wenn er die Akzion nicht wieder heraus findet, die Mozart hinein legte.

Jede Stelle spricht, jede empfindet, jede gestikulirt. Man erlaube mir, nur einige Stellen anzuführen. In der Oper, Figaro's Hochzeit, welche überhaupt voll solcher Mahlereien ist, die Stelle, wo Figaro vorgiebt, im Hinunterspringen das Bein zerbrochen zu haben, und zu hinken anfängt. Die Musik hinkt selbst, der Schauspieler braucht hier blos Marionette zu seyn und dem Takte der Instrumente nachzuhinken. Auch Don Juan ist voll solcher agirenden Stellen.

Man kann behaupten, daß Mozart jeder Empfindung Meister war, daß er

gleich stark, mit gleicher Grazie jedes Gefühl zu schildern verstand. Man werfe einen vergleichenden Blick auf nachstehende Karakterstücke, wo sich seine Empfindung am deutlichsten anfärbt:

Das: Domine Jesu Christe im Requiem.

Vivat Bacchus! Bacchus lebe :c. In der Entführung aus dem Serail.

Braußt der Champagner (Fin ch'han dal vino) Im Don Juan.

Der Höllen Rache kocht in meinem Herzen. In der Zauberflöte.

Die ihr der Liebe Qualen kennt (Voi che sapete che sei Amor). Aus Figaro.

Prendi l'anello. Terzett aus Cosi fan tutti.

Traurigkeit ward mir zum Looße. Aus der Entführung.

Das Chor der Schiffer im Idomeneo:
Placido e il mare,
und in derselben Oper: Fuor del mar.

Martern aller Arten. Aus der Entführung.

De prendi un dolce amplesso
(In deinem Arm zu weilen) Aus Clemenza.

Die Geisterszene im Don Juan.

Die Priesterszenen in der Zauberflöte.

Se all impero
(Steht die Herrschaft gut, Götter) Aus Titus.

An dem schönsten Frühlingsmorgen. Aus la finta giardiniera.

Erst geköpft und dann gehangen. Aus der Entführung.

Das rührende Agnus Dei in der Messe C dur.

Das Final im Titus.

Das Getümmel und der Marsch zur Schlacht im Idomeneo.

Non piu di fiori in Clemenza di Tito.

Wie verschiedenartig sind die hierin enthaltenen Gefühle, und wie hell sind sie prononzirt!

Ich habe nur die auffallendsten Stellen ausgehoben. Oft kömmt in seinen Werken eine und dieselbe Empfindung mehrmals vor, und immer neu, immer schön geschildert; aber im Gange der Melodie so unähnlich und doch so treffend.

Man nehme das Gefühl liebender Sehnsucht, das in der Entführung weht. Paminens Schmachten, Elvirens Leiden (vorzüglich in der später eingelegten Arie: Mich verläßt der Undankbare rc.) wie übereinstimmend in der Empfindung, und wie

verschieden ausgeführt! Man weiß nicht, welchem man den Preiß zuerkennen soll. In jedem fühlt man zugleich die verschiedenen Motive, aus denen sich das Gefühl entwickelt. Und welches Ineinanderschlingen, Entgegenkommen und Auseinandertreten der Singpartien in den Finals und Sextetten! Welche kanonische Regeln sind hier befolgt! welche Aufgaben gelöst! welche Harmonie-Gebäude! Die Chöre im Titus, die Finals im Figaro und das große Sextett des zweiten Akts im Don Juan: wie wahr, wie sprechend ist jede Stelle geschildert ohne dem reinen Satze, ohne dem strengen Kontrapunkte auch nur das Geringste zu vergeben!

Nun von diesen hoch empor geschossenen Eichbäumen einen Blick auf die lieblichen Blümchen des Thals. — Der Gesang an Chloe, das Veilchen, Abendempfin-

dung, das Bändchen: wie herzig, wie lieblich sind seine Melodien! wie rein, wie wahr! Man weiß nicht, ob man ihn im grösten Aufwande der Kunst, oder der höchsten Einfachheit am mehrsten bewundern soll. Auch im kleinsten Singstücke lebt der große Mozart, auch im leicht verhallenden Liede singt sein unendlicher Geist!

—0000—

Oekonomie der Instrumente.

Der schöne Vereinigungspunkt der Gründlichkeit des Satzes mit Anmuth und Lieblichkeit liegt vorzüglich in der vor ihm ganz unbekannten Art der Instrumentazion.

Ohne Beispiel, ohne Nebenbuhler glänzt hier sein Genie in dem ganz eignen Gebrauche der Blasinstrumente. Mit seinem Sinn maß er den Umfang eines jeden ab, zeichnete ihnen neue Bahnen vor, und gab jedem seine glänzendste Rolle. Seine Oekonomie der Instrumente wird

das Muster und Studium aller Komponisten bleiben.

Und welches sanfte Anschmiegen zum Hauptgesange! welcher Wetteifer mit der Singstimme! welche feine Wendungen! welche Abwechslung, welche Vertheilung überall, welche Reperkussionen! Und im erforderlichen Falle wie kontrastirend! wie allmächtig im Aufbrausen der Leidenschaft! Selbst in Stücken ohne Singstimmen lehrte Mozart seine Instrumente einen Gesang, der so vernehmlich zum Gefühle spricht, daß der Zuhörer die Singstimme nur vermißt.

Und dennoch, troz dem häufigen Gebrauche der Blasinstrumente, wie schlau vermied er alle Ueberladung! wie genau berechnete er Ort und Zeit, wo sie richtigen Effekt machen! Nie ist ein Instru-

ment verschwendet oder gemißbraucht, und daher keines überflüßig. Aber nur er verstand die Oekonomie, mit dem geringsten Aufwande, oft durch einen einzigen Zug eines Instruments, durch einen Akkord, einen Trompetenstoß die größte Wirkung hervorzuzaubern.

Einen Blick auf seine vielen Nachahmer, die ihm durch Ueberladung gleich kommen wollen, ihre Partituren voll Instrumentazion propfen und mit allem Aufwande — nichts sagen! Ein Muster der Oekonomie der Instrumente ist die vortrefliche Arie in der Entführung aus dem Serail: Martern aller Arten ꝛc. wo jedes Instrument, so zu sagen, sein Konzert hat. Nicht minder schön zeigt sich dieselbe in der Hochzeit des Figaro, in der schönen Arie Cherubino's: Voi che ſapete che coſa e Amor, wo sechs Instrumente, eine Flöte,

2 Hörner, eine Hoboe, eine Klarinette, und ein Fagott mit einander konzertiren. Die Geigen haben nur Begleitung. Eine ähnliche Arie findet sich im vierten Akte derselben Oper, wo aber nur Hoboe, Flöte und Fagott konzertiren. Wer erinnert sich nicht mit Wohlgefallen der Stelle in der Zauberflöte: Drei Knaben jung, schön, hold und weise ꝛc. wo die Blasinstrumente den Gesang führen und die Saiteninstrumente pizzikato akkompagniren? Doch jede Note zeigt weise Anordnung und richtige Berechnung. Man studiere seine Partituren; sie allein können dem einsichtsvollen Künstler, dem talentvollen Schüler den besten, deutlichsten Unterricht ertheilen.

Trompeten und Pauken.

Mozarts zarter Organismus verabscheute diese Instrumente, zu grell seinem

sanften Ohre; und aus diesem Wiederwillen erklärt sich auch der sonderbare, dem gewöhnlichen ganz entgegengesetzte Gebrauch derselben. In seiner Kindheit konnte er den Ton der Trompete nicht ausstehen, floh, so bald er ihn nur hörte. Sein Vater hielt es für Affektazion und ließ einst seinen Freund, den Hoftrompeter Schachtner, gegen den Knaben treten und aus allen Kräften mit der Trompete auf ihn einschmettern. Der Knabe bekam Krämpfe, Verzuckungen und sank ohnmächtig zu Boden. Man will noch in spätern Jahren ein Verziehen der Mienen an ihm bemerkt haben, wenn er den Schall dieses kriegerischen Instruments vernahm.

In seinem Komposizionen bedient er sich desselben nur, wenn er erschrecken will, oder einen sehr erhabenen Gegenstand mahlt; selten oder gar nicht den Ausbruch

der frohen Laune zu karakterisiren, wo er sich gewöhnlich nur mit Hörnern, Flöten und Hoboen behilft. So wenig als er zur gewöhnlichen frohen Laune D dur oder C dur nimmt, so wenig benutzt er die Trompeten. Nur bei den heftigern Ausbrüchen bacchanalischer Tollheit kreischt er und jubelt aus D dur; seine sanftesten Gefühle setzt er in das liebliche Helldunkel G dur, z. B. in der Entführung: „welche Wonne, welche Lust!“ oder das muntre Hochzeitchor im Don Juan: „giovinette che fate all' amore.“ Schlachten, Stürme und jeden Ausbruch wilder Leidenschaft mahlt er mit der grellen Scharlachfarbe D dur, und paukt und trompetet. Zum Beispiel der Final im Don Juan: „gia la mensa praeparata!“ Ueberhaupt wo lauter Jubel oder wilde tobende Gefühle obwalten, sind D dur und Trompeten und Pauken an der Tags-

ordnung. Die Zauberflöte hat einen ruhigern Karakter; deshalb steht ihre Stimmung auch in dem erhabenern Es dur. Man hat Mozart hie und da vorgeworfen, daß er zu viel trompete und pauke, aber mit Unrecht; denn es kann niemand mit Grunde beweisen, daß diese Instrumente auch nur an einem einzigen Orte unzweckmäßig angebracht wären, und eben so wenig, wie bei andern Instrumenten, kann man ihn der Ueberladung zeihen, da sie jedesmal den verlangten Effekt hervorbringen, und sich freilich eben deswegen desto bemerkbarer machen. Man findet keine Stelle, wo er sie nicht hätte anbringen sollen, aber es finden sich Perioden, wo sie vielleicht jeder andre angebracht hätte und nur Mozart aus weiser Oekonomie weglies. Wie sparsam sind diese Instrumente in seinem Requiem angebracht, und welchen fürchterlich schönen

Effekt machen sie hier in Verbindung mit den Posaunen, vorzüglich im: Dies irae (No. II.) und wie schauerlich kündigen sie sich gleich im Anfange nach den ersten 6 Takten Pause an!

Wo findet man eine imposantere unmittelbare Vorbereitung zur Singstimme? Er konnte gleich mit dem Orchester anfangen, aber dann hätte er jenen schauerlichen Effekt nicht erreicht.

Und wie redend sind Trompeten und Pauken in dem schon bemerkten Dies irae! und einige Takte nachher in dem: quantus tremor est futurus.

Und wen hat die Stelle nicht erschreckt, wenn im Don Juan der Geist eintritt?

Die Pauken läßt er überhaupt, wenn es darauf ankömmt, Schrecken und Angst zu mahlen, gern trommeln und ihre Wirkung ist fürchterlich. Eben in der Stelle, wo der Geist seine erste Anrede vollendet hat, und Don Juan in der Angst seinem Bedienten befielt: „Leporello! frisch gedecke die Minute!“ während dieses Befehls in halber Betäubung gegeben, donnert die Pauke in einem fort, und mahlet die ängstlichen Pulse des erschreckten Wüstlings. Gleich darauf nach anderthalb Takten Pause: „ach mein Herr mir ist fürchterlich zu Muthe!“ ein neuer Donner eines ganzen Taktes crescendo. Bei den Worten des Geistes: „Entschließ dich!“ (Risolvi!) welche markdurchbohrende Wirkung thut hier nicht der in 16 Takten Pause vorbereitete einzige Schlag C in der Sekunde vom Baße!

f
d
as
C Trompeten und Pauken
h Baß.

Und bei der Stelle: „Gieb mir die Hand zum Pfande," wo Piu stretto anfängt bis ans Ende, wo bald die Pauke, bald der Kontrebaß im Tremuliren abwechseln. Welche Mahlerei bei dem Erdbeben, wenn Don Juan in die Hölle stürzt! Dieses Final verdient wegen des ganz neuen Gebrauchs der Pauken und Trompeten, überhaupt aber wegen seiner Instrumentazion das Studium jedes Kenners.

Wie ganz anders ist die Behandlung dieser Instrumente in der Zauberflöte, wenn man zum Beispiel die Stelle, wo die Pauke ganz gedämpft die Flöte begleitet, aushebt! Wie ganz entfernt von jenem

Donner im Don Juan gleichen die einzelnen Schläge vielmehr einer pizzicato angeschlagenen Baßsaite.

Beinahe zu gleichem Zwecke wie die Trompete braucht er die

Poßaune.

Die gewöhnlichen Instrumente des Orchesters genügten unserm Mozart nicht, seine großen schauerlich erhabenen Gefühle auszudrücken; er suchte jene vergessenen altgothischen Instrumente wieder hervor, deren furchtbarer Ton die Mauern von Jericho stürzte, und uns dereinst schrecklich zu Gerichte laden wird. Auch ihnen giebt er ihre angemessene Rolle, läßt sie ertönen, wenn Geister ihren Gräbern entsteigen und zu den Lebendigen sprechen, oder bei den Geheimnissen der

Urwelt im Tempel der Mystik. — Ihre Noten gehen langsam, singend, mit bedächtlichem Schritt und machen den Orgelbaß, die Schwellen des Harmoniegebäudes. Zwischen ernsten Pausen von einem und zwei Takten rücken sie viele Takte in halben und ganzen Noten fort und bilden das Harmonieskelet. Die beiden Adagios, wenn der steinerne Mann auf dem Kirchhofe spricht (im Don Juan 2. Akt) die Szene des Geistes, und der Marsch und die Gebete in der Zauberflöte, das Requiem verdanken ihnen ganz allein ihren erhabenen Schwung, ihre feierliche Rührung, die sie hervorbringen.

Hörner.

Wenn die Trompeten diopsonisch schmettern, singen seine Hörner ihre Töne in der Baßoktave fort. Doch braucht er sie nicht nur blos zur Füllung, sondern weiß

seine Gemählde vortrefflich damit zu schattiren. Vorzüglich in Bildern der Schwermuth geben sie die sanftesten Farben. Man erinnere sich der vortrefflichen obligaten Hornstelle in der Entführung aus dem Serail, bei der wehmuthsvollen Arie: Traurigkeit ward mir zum Looße, ꝛc. Welcher Klageton! und wie schmelzend! Im Figaro und Don Juan bringt er es oft sehr scherzhaft an, wie in der Arie: Wollten Sie tanzen, Herr Graf Almaviva! und im Don Juan in der bekannten Arie Leporellos: Madamina il catalogo e questo. (Schöne Donna! dieses kleine Register.) Im ersten Quartett bei der Stelle: Rufe nur, du gutes Mädchen ꝛc. gehn sie unisono mit der Singstimme.

Flöten.

Der Wirkungskreis dieses Instruments in der vollen Musik ist äußerst beschränkt,

wenn es nicht so angebracht wird, wie bei Mozart, daß es in der höchsten Oktave alle andre Instrumente überschreit, oder einzelne Solostellen hat, wie zum Beispiel die Zwischensätze mit Begleitung des Fagotts in der Zauberflötenouverture und dem Solo: „Wie mächtig ist dein Zauberton!“ Auch erscheint es in Mozarts Kompositionen gewöhnlich nur einfach, oder unisono. Mit dem Solo der Flöte ist er äußerst sparsam; er zieht ihr die sanfter und doch kräftiger wirkende Klarinette vor. Allein wo er sie anbringt, steht sie jedesmal an ihrem rechten Platze. Man nehme die Solostellen in der Zauberflöte, die kreischenden Töne in der Ouverture des Don Juan, und das Duett: Vivat Bacchus! Bacchus lebe! rc. mit den Oktavflötchen, oder die artigen Stellen dieses Instruments in La giardiniera, oder cosi fan tutte!

Der Fagott

Ist, nächst der Klarinette, sein Lieblingsinstrument, und wird besonders zu Gemählden traulicher Zärtlichkeit, von ihm gebraucht. Seine Liebeserklärungen thut er mit Fagott und Klarinette. Mehrentheils schmiegt sich dieses Instrument an die Tenor- oder Baßstimme, begleitet oder reperkutirt die Klarinette, wie in dem mehrmals angeführten Terzett in cosi fan tutte: Prendi l'annello. Oder in dem Quintett in der Zauberflöte: „Hm, hm, hm, hm." Gewöhnlich geht er in komischen Stellen mit dem Buffon, besonders in cosi fan tutte, Figaro und Don Juan mit den Parthien des Edukazionsraths, Figaro's, Leporello's und Papageno's. Den weiten Wirkungskreis dieses Instruments wußte Mozart in seinem ganzen Umfange zu benützen. Aber unter allen ist die

Klarinette mit dem Bassethorn ohnstreitig sein Lieblingsinstrument. Schon diese Wahl zeigt von dem richtigen Geschmacke Mozarts. Gewiß ist die Klarinette unter allen Instrumenten dasjenige, welches in seinem Ambitus den Forderungen der Aesthetik am meisten entspricht. Ein Tonstück wird nur dann angenehm — und Annehmlichkeit ist doch sein Haupterforderniß — wenn es sich größtentheils in den mittlern Oktaven aufhält, wenn die angenehm tönenden Instrumente, vorzüglich Bratsche, Violonzell, Klarinette, Basset- und Waldhorn, so viel als möglich spielen. Kein Instrument verbindet mit Volltönigkeit so viele Anmuth, als die Klarinette. Das ihr angewiesene Gebiet ist ganz dazu geschaffen, die zartesten Empfindungen der Seele im unisono nachzublasen. Ihr Odem ist sanft und kraftvoll, nicht das kränkelnde Gewinsel der

Flöte, nicht das Mark durchdringende Gekreisch der Hoboe. Man sehe, zu welchen Zwecken sie Mozart zu verbrauchen weiß, wie häufig er sie anwendet und wie gern er ihr die Melodie zutheilt. Man höre ihre Wirkung mit dem Fagotte vereint in dem Liede des Cherubino voi che sapete, oder im Terzett des zweiten Akts im Don Juan, wo sie mit dem Fagotte in einer Stelle wechselt! Und wie nahmenlos schön konzertiren diese Instrumente während der haltenden Singnote in Oktavio's Tenorarie: Il mio tesoro intanto (Sc. X. No. 8. 2. Akt.)

Die entschiedene Wirkung des Basset-horns in der Arie: „Ach ich liebte! war so glücklich!" in der Entführung aus dem Serail, und jener: Non piu di fiori in Clemenza wird hoffentlich keinem Kenner Mozartischer Musik fremd geblieben seyn.

Zum Schattengemählde seines Requiem waren ihm die Klarinetten noch zu lichte. Er nahm deshalb Bassethörner, und wessen Herz schmolz nicht bei ihren schwermüthigen Tönen, der dieses aus Leiden und Himmelsahnung gewebte Bild jemals in seine Seele faßte?

Die Hoboen

brauchte er mehr zur Füllung und zog ihren Wirkungskreis etwas enger zusammen. Sie erscheinen im Tutti, in haltenden Noten. Ihre Solos sind immer sehr kurz, und verfehlen daher niemals ihre Wirkung. Ihr durchdringender Ton ist nicht für die Dauer, wenn er nicht alle seine Annehmlichkeit verliehren und widerlich werden soll. Die Behandlung dieses Instruments erfordert die größte Sorgfalt und eine strengere Oekonomie,

als jedes andere Instrument, da es sich vor allen bemerkbar macht, und mit seinen hohen Tönen im ganzen Orchester durchdringt. Wenn der Ton der Flöte unter den Geigen ungehört verhallet, wenn der Fagott mit Baß und Waldhorn im Unisono verbrummt, die Klarinette an der Geige lehnt, steht die Hoboe ganz allein auf der Höhe ihrer Tonleiter und fällt am mehrsten in die Augen. Eine einzige Note von diesem Instrumente, zur Unzeit angebracht, verdirbt oft ein ganzes Stück, das sonst vielleicht nicht ohne Verdienst seyn kann. Je durchdringender sein Ton ist, desto größern Effekt macht ein mit weiser Sparsamkeit angebrachtes Solo. Blos um das seiner Musik so nöthige Gleichgewicht nicht aufzuheben, ließ er die Hoboen zurücktreten; hingegen behaupten sie auch jedesmal ihren Platz mit Beifall. Hieher gehört unter andern das Schluß-

chor im Don Juan (im ersten Final $\frac{6}{8}$) „Bebe! bebe Missethäter!“ die einzelnen Konzertantstellen im Figaro ꝛc. Und wie sprechend ist das Solo des Andante der Ouverture in der Entführung aus dem Serail! Oder wie herzangreifend mahlt er den Schmerz des sterbenden Komthürs in dem Solo: c h b, a as g g, f. (im Eingange zum Don Juan) Jede Note ist ein neuer Stich ans Herz.

Violinen und Bratsche

sind nicht durch Ueberladungen und überkünstelte Passagen gehemmt. Sie stehen als Begleite- und Soloinstrumente abwechselnd auf ihrem Platze, und verbinden die einzelnen Parthien zum Ganzen, ohne diesem durch großes Bemerkbarmachen zu schaden. Ihr Wirkungskreis ist in dem Verhältniße beschränkt, als es das Gleich-

gewicht und der Plan des Ganzen erfordert. Mozart war ein starker Kolorist in der Musik, und bediente sich zu seinen Lichtern mehrentheils der Blaßinstrumente, weil sie schärfer markiren und ihre Umrisse nicht so leicht verdeckt werden können, als jene der Saiteninstrumente; daher das hervorstehende seiner Solos, das Lichte, Gehobene auf seinen Bildern, die deutlichen Umrisse; daher die schnelle Verständlichkeit, das allgewaltige Ergreifen, Hinreißen. — Aus demselben Grunde theilt auch

das Violonzell

bei Mozart seinen Ruhm mit dem Fagotte. Und dennoch kann man ihn gegen dieses Instrument nichts weniger als der Partheilichkeit beschuldigen. Auf seinen reichen Blumenbeeten blüht manch be-

scheidenes Veilchen für den Violonzellisten. Man betrachte die Arie der Zerline im Don Juan vor dem ersten Final: „Schmäle, schmäle, lieber Junge!“ wo das Violonzell durchgehends obligat ist, und ganz allein das Feld behauptet. Mit gutem Vorbedacht setzte Mozart diese sanfte Arie mit dem sanftesten Instrumente unmittelbar vor den braußenden Final, um diesen desto mehr herauszuheben. Kurz jedes Instrument steht bei Mozart auf dem rechten Platze, mit gleicher Liebe behandelt. Aber seine kräftigen

Bässe

sind würdig, die Last eines solchen Harmoniegebäudes zu tragen, wie Mozart ihnen aufschulterte. Sie wirken nachdrücklich und alle Konstruktion fühlt man lediglich aus ihnen berechnet. Sie sind der

ernste, dunkle, undurchdringliche Grund, auf dem sich der schönfarbige Regenbogen seiner Instrumentazion desto glänzender, desto deutlicher hervorhebt. Und wie innig umfängt dieser Vater seine aus ihm hervortanzenden, schreitenden, springenden und trippelnden Kinder! Wie genau verwebt er sich in die Laufbahn eines jeden! Bässe setzen muß man nur von Mozart lernen. Ihre Wirkung bei Rezitativen ist außerordentlich, und unter der vollen Musik thun sie Wunder. Sie durchtönen, unterstützen alles und heben jeden Ton zu seinem eigenthümlichen Wohllaut empor. Oft läßt er seine Kontrebässe einige Takte pausiren, aber dann ist ihr Einfallen auch hereinbrausender Gewittersturm, neue Doppelkraft. Jene Pausen waren Vorbereitungen, den Eindruck zu verstärken. Selten hebt er diese Base der Musik aus ihrem Gleichgewichte, läßt den Baß nicht

in Läufen und Springen umher kutschiren; wenn die Instrumente über ihm toben, bleibt er unerschütterlich. Nur wenn der daherbrausende Orkan des Unisono den ganzen musikalischen Weltbau aus seinen Angeln rückt, wälzt sich auch der Baß mit fort, und wie kühn, wie erschütternd sind seine Unisono's! Der Ernst, mit dem Mozart seine Bässe behandelt, ist seinen Komposizionen entsprechend. Nie läßt er sich hinreißen, und den hüpfendsten Stellen liegt ein ernster Baß zum Grunde, der sich gleich bleibt, wie die Norm der zu entwickelnden Ziffern, die er angiebt.

——0000——

Aesthetische Entwickelung der Schönheiten seiner einzelnen Werke.

Nach eigenem Geständnisse und dem Fleiße, den er seinen Kirchen-Komposizionen widmete, waren diese sein Lieblingsfach. Aber er konnte sich demselben zu wenig widmen. Opermusik und Klavierkomposizionen sind es, die ihm den Kranz der Unsterblichkeit wanden.

Doch kein Feld der Tonkunst ließ er unbebaut, und keines ist, daß sich nicht

einiger schönen Blumen von seiner Aus-
saat zu erfreuen hätte.

Seine Werke können nach den ver-
schiedenen Departements der Tonkunst in
zehn Klassen eingetheilt werden.

Ich werde mich, wie ich schon einmal
erklärte, blos auf seine neuern klassischen
Werke beziehen. Denn die frühern Ar-
beiten sind jenen ganz unähnlich; ein
Umstand, sehr nachtheilig für Mozarts
Ruhm, da die Musikhändler mit seinen
Werken den größten Unfug treiben, das
Publikum anführen und den Namen des
großen Meisters schänden. Ohne eine Er-
klärung zu geben, ob es von seinen äl-
tern oder neuern Werken sey, hängt man
Mozarts Namen als Empfehlungsschild
so manchem Fabrikate vor, das seines Gei-
stes ganz unwürdig ist. Noch häufiger

ist der Fall, daß unbefugte Uebersetzer aus seinen größern Werken Klavierstücke, und aus Klavierstücken Partituren machen, die nothwendig schlechter seyn müssen, als seine übrigen Komposizionen. Ich selbst habe erlebt, daß man seine Klavierkantate: „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt," in einer namhaften musikalischen Akademie mit vollem Orchester — sinnreich von einem Herrn Kantor dazu komponirt — dem Publikum auftischte, das es auch willig hinnahm und — verdaute. „Mozart" stand ja in der Anzeige.

Daß elende Schauspieldirekteurs sich, statt der Partituren, die Bonner Ausgaben seiner Klavierauszüge kaufen und von einem Schulmeister irgend eine mit 4 oder 8 Mann zu bestreitende Instrumentalmusik herausklauben lassen, ist so ziemlich an

der Tagsordnung. Dieses Unglück hat vorzüglich die Zauberflöte betroffen. Auch hab' ich Don Juan und die Zauberflöte als Mozartische Messen mit vieler Andacht gehört. Ich erinnere mich noch, daß man das große Quartett des ersten Akts: „Fliehe des Schmeichlers glattes Wort" zum Kyrie eleison gemacht hatte. Nun kam zum Beispiel auf die Stelle des Don Juan: „Wißt, dieses arme Mädchen ist nicht mehr recht bei Sinnen" christe christe eleison, und auf die Exklamazionen Elvirens: „Ha du Lügner! du Verräther!" christe! christe! christe! christe! — Neben mir kniete eben der Darsteller des Leporello mit seiner Gattin, die ich in der Parthie der Elvire gesehen hatte. Wie müssen die Leute andächtig gewesen seyn! — Die Worte „Credo" waren der Stelle untergelegt, wo Don Juan der Teufel holt.

Auch habe ich die sämmtlichen Zauberflöten-Arien und einige aus der Entführung mit geistlichem Texte in Bamberg angetroffen. Papageno's: „Seht, Papageno ist schon da rc." war ein Osterlied geworden.

Solche Mißbräuche findet man häufig.

Der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung, dieser würdigen Beförderin deutscher Tonkunst, verdanken wir bereits die prachtvolle, korrekte und authentische Ausgabe seiner Klaviersachen, und einiger Partituren, welche, Mozarts und der deutschen Nation würdig, im Publikum auftreten. Schade nur, daß nach der Requiemspartitur und Don Juan, eine Art von Stillstand eingetreten ist! Aber wer die Kostspieligkeit solch eines

Unternehmens und das Risiko bei großen Werken, nicht sattsam vom Publikum unterstützt, kennt, der wird es der Handlung nicht verargen, wenn ihr Eifer erkaltet, zumal wenn sie erfahren muß, daß man die Manuscripte an zwei verschiedene Handlungen zugleich verkauft. —

Bedenkt man nun überdies, daß bei Herausgabe des Don Juan, der sich seit Jahren schon — korrekt oder unkorrekt, gleichviel — in den Händen der mehrsten Theaterdirektionen findet, die Handlung nur auf die geringe Anzahl studirender Musikliebhaber, die zugleich auch Geld haben — ein seltnes Zusammentreffen! — großmüthig spekuliren mußte: um wie viel mehr mußte sie eine Behandlung schmerzen, die sie wahrlich nicht verdient hat!

In die erste Klasse gehören die dramatischen größern Werke. Die Kirchenmusiken nehmen nach ihnen den zweiten Rang ein. Die dritte Stelle verdienen die Klavierkompositionen, denen die Simphonien in der vierten Klasse nachtreten. Gelegenheitskantaten, einzelne Arien, mehrentheils aus frühern Zeiten, nehmen die fünfte Klasse ein. In die sechste gehören: deutsche Lieder am Klavier zu singen. Zur siebenten die Konzerte für verschiedene Instrumente. Quartetten, Quintetten und Duos machen die achte, Harmonien und Tänze die neunte und zehnte Klasse aus.

Nächst diesen hinterließ er zehn Kanons für Singstimmen und zwar 8 vierstimmige und 2 dreistimmige, sowohl komischen als ernsthaften Inhalts.

Dramatische Werke.

Beruf zum dramatischen Tonsetzer hatte Mozart unstreitig vor vielen andern. Dieses beweißt sein außerordentlich feiner Sinn, mit dem er den Karakter jeder Person, Lage und Empfindung aufs genauste zu treffen wußte. Dieses Talent erklärt zugleich den allmächtigen Zauber seiner Werke. Daher hat jede Komposizion einen bestimmten, scharfgezeichneten, eigenthümlichen Karakter, den selbst die Wahl der Tonart nicht verläugnet. Ich müßte, meinen Satz mit Beispielen zu be-

legen, alle seine dramatischen Kompo-
sizionen anführen, denn alle besitzen die-
se Eigenschaft im höchsten Grade.

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf seine dramatischen Arbeiten, nach der Chronologie ihrer Schöpfung, so fällt uns das allmählige Fortschreiten des großen Geistes zur höchsten Tendenz der Kunst deutlich in die Augen.

In den frühern, z. B. dem Schau-spieldirekteur, finta semplice, Idome-neo und in der Entführung aus dem Serail, auch noch zum Theil im Figaro, strömt das ganze Feuer seiner jugendlichen Fantasie in üppiger Fülle ohne Grenzen. Es ist mehr Wärme als Licht darin. Die Massen des Gesanges und der Harmonie sind nicht so deutlich bestimmt, als in den spätern Werken, in welchen dieser

Strom der Empfindung immer sanfter sich in sein Bett zurückzieht, alles leichter, einfacher und korrekter wird. Nirgends ist diese Reife des Geschmacks sichtbarer, als in der Zauberflöte und Clemenza di Tito.

Und zu welchen Erwartungen war man noch berechtigt! —

Zu bedauern ist es, daß er zu seinen Meisterwerken die abgeschmacktesten Sujets — die Entführung, den Titus, und einige andere ausgenommen — bekam, an denen die kostbare Musik verschwendet ist. Hätte dieser Mozart mit Göthe, Schiller oder sonst einem deutschen Dichter vereint arbeiten können, da er nur die Sudeleien eines Schikaneder und nicht viel besserer Stiefsöhne Apollos mit seiner Kunst vergolden mußte: Deutschland hätte sich

der höchsten Tendenzen der Poesie und Musik zu rühmen! Wie oft verbesserte er mit ästhetischem Gefühl Worte und Ideen des Dichters, hob sie durch seine Melodien, belebte sie durch seine Harmonie! Nur um seiner Komposizion willen erträgt man die Texte.

Er schrieb neun italienische, und drei deutsche Opern.

La finta semplice, opera buffa. Für Kaiser Joseph II. 1768

Mithridate, opera seria. Für Milano. 1770

Sulla, opera seria. Ebenfalls für diese Stadt. 1772

La giardiniera, opera buffa. Für Kaiser Joseph II. 1774

Idomeneo, opera seria. Für München. 1780

Figaro opera buffa. Für Wien. 1786

Il Don giovanni, opera buffa. Für Prag. 1787

Cosi fan tutte, opera buffa. Für Wien.

La Clemenza di Tito, opera seria. Für Prag. 1791

Deutsche Singspiele.

Die Entführung aus dem Serail. Für Wien. 1782

Der Schauspieldirektor, ein kleines Singspiel für den Kaiser Joseph II. nach Schönbrunn. 1786

Die Zauberflöte. Für das Theater des bekannten Schikaneders. 1791

Noch eine Oper — ein deutsches Singspiel — hat er unvollendet gelassen. Dem Charakter der Musik und den Namen der Personen zu Folge, war es ein orientalisches Mährchen. Die Namen Sultan, Osmann u. s. w. kommen darin vor. Der Titel an der Partitur fehlt. Der Dialog ist so wenig bekannt, als für wen das Stück gearbeitet wurde.

Noch finden sich eine Anzahl einzelner Szenen, und kleiner Opern, die damals unter den Namen Serenaten gewöhnlich, und zu gewissen Gelegenheiten bestimmt waren — eine Art musikalischer Prologe, oder theatralischer Oratorien.

Das Erscheinen seiner Opern verdrängte den italienischen Singsang von den deutschen Bühnen, feuerte die Nationalkomponisten an, deutsche Singspiele zu

schreiben, mit welchen sie auch — Dank dem Himmel und ihren fixfingerigen Händen! — uns reichlich beschenkt haben. Seit der Zauberflöte giebt es Zaubertrommeln, arkadische Zauberspiegel, Zauberzithern, Zauberringe und noch eine Menge andrer Zauberopern. Freilich keine Mozartischen Zaubereien, aber doch Opern.

Ein alter italienischer Opernunternehmer, der seit Mozart die Abnahme seines Beifalls und seiner Kasse empfindlich spürte, seufzte allezeit, so oft er in seinem Repertorium an eine Oper von Mozart kam: Dieser ist mein Unglück! —

—0000—

Die Zauberflöte.

Ich habe ihr unter Mozarts Kunstwerken die erste Stelle eingeräumt, weil dieses Meisterwerk — wenn seine Beurtheilung auf das Ganze gerichtet wird — nicht nur alle übrigen dieses Meisters, sondern auch gewiß alle andre berühmten Opern weit hinter sich zurück läßt.

Ich übergehe den allgemeinen Beifall, den sie als die höchste Tendenz dramatischer Musik erndten mußte. — Mozarts Opern gefielen alle; aber welche

wurde wohl allgemeiner, als diese? Wenn man Aeneas in Lazium, Idomeneo, die Mädchen aus Flandern, kaum dem Namen nach kennt, so wurde die Zauberflöte allenthalben aufgeführt, nachgesungen, und unter den mannigfaltigsten Gestalten aufgeführt, um sie ja für jeden Ort anwendbar zu machen. Man zog die größere Partitur in eine kleinere zusammen, wo Hörner und Trompeten blos mit einander wechselten, und von zwei Personen besetzt werden konnten, wo statt zweier Flöten, Hoboen, Bassons und Klarinetten, nur eine derselben nöthig war. Für manche Orte war diese Besetzung noch zu groß und man arrangirte sie zu 8 Instrumenten; Noch mehr: man führte sie mit zwei Violinen, Bratsche und Baß auf; sie erschien in Quartetten, in Quintetten, in Duetten für Flöte und Geige. Mehr als sechs verschiedene Klavierauszüge schaften musiklie-

benden Individuen namenloses Vergnügen; ja auch für bloße Klavierspieler, denen Natur die Gabe des Gesanges versagt hatte, machte man sie brauchbar. Man zog sie in vierhändige Sonaten aus; auch als einfache Klaviersonate mit Begleitung einer Violine oder Flöte gab sie wenigstens eine süße Reminiszenz. Auf den Redouten und Tanzböden ertönte Papageno bald als Walzer, bald als Angloise. Liebende benutzten die feierlichen Chöre, in Harmoniepiecen ausgezogen, zu Ständchen; auf den Jahrmärkten erschallte der Vogelfänger aus der Drehorgel von der Tambourine begleitet. — Wenn freilich dieses alles nur Verstümmelungen des großen Meisterwerks sind, so beweisen sie doch den allgemeinen Beifall des Publikums; und noch lange wird dieses Tonstück das deutsche musikalische Publikum beschäftigen, unterhalten und kultiviren,

wenn dieses in der That das richtige Gefühl und den feinen Geschmack besitzt, den man bei ihm voraussetzen sollte, weil — dieses Meisterwerk so allgemein gefallen hat. —

In der Zauberflöte sind alle ästhetischen Aufgaben der Tonkunst gelöst. Wenn es zur innern Schönheit eines dramatischen Tonstücks — eigentlich jedes Kunstprodukts, das einer ästhetischen Beurtheilung fähig ist — gehört, daß absolute Vollkommenheit — Sittlichkeit — die Hauptbedingung des Wohlgefallens ist, wenn Harmonie im Gange der Handlung, reines Gefühl, ruhige, innige Freude am Ziele des Gebildeten Sinn erfreut: so ist die Zauberflöte gewiß der vorzüglichste Gegenstand des Wohlgefallens für den mit ächtem Kunstsinn begabten Kenner.

In diesem Werke herrscht durchaus ein Hauptgefühl jenes ruhigen, aber ununterbrochenen Hinstrebens an das Ziel, und ruhige Freude bei Erreichung desselben. — Ein äußerst moralisches Gefühl — die Sittlichkeit selbst, so weit sie sich in einem Gefühle abspiegeln kann.

Dieses Hauptgefühl ist durch die Ausdrücke von Ergebung in Widerwärtigkeiten, des ruhigen aber kraftvollen und unablässigen Kampfes mit Widerwärtigkeiten, unnachahmlich schön kolorirt, und mit andern Gefühlen, wie z. B. dem des Ausbruchs wilder Freude, und unzweckmäßigen Ringens, mit Schilderung unedler Lust und verbotener Wünsche aufs vollkommenste kontrastirt. Dabei aber sind alle die verwandten und zur Hebung des Hauptge-

fühls dienenden Gefühle bei aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darstellung, doch immer so gezeichnet, daß sie gleichsam im Schatten stehen, während sich jenes im vollen Lichte heraushebt, daß sie also nie den Haupteindruck im Zuhörer verlöschen, sondern immer nur auf die Hauptsache hindeuten, und eine Sehnsucht nach dieser vermehren.

Deshalb ist dieses Meisterwerk vollkommen geeigenschaftet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben. Denn die Erfindung oder Idee dieser Oper ist — man sage dagegen was man will — unverbesserlich. Das Gefühl, dessen Schilderung das Thema des Ganzen ausmacht, ist sittlich im hohen Grade, ist etwas sehr Vollkommenes, und ist auch in einer sehr vollkommenen Darstellung ausgeführt worden. Das Stück erfüllt

also die Forderungen der moralischen Urtheilskraft und der vergleichenden Vernunft. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohrs ist durch Abwechslung jeder Art gesorgt. Die äußere Schönheit des Ganzen aber besteht zum Theil eben darin, worin die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird sie durch die immer wachsende Theilnahme und die immer bestimmtere und hervorstechendere Zeichnung des Hauptgefühls bezweckt.

Was im Ganzen dem Künstler so wohl gelungen ist, hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleinern Stücke behaupten, so wie die größern, eine Einheit der Darstellung, die zur Bewunderung hinreißt. Noch mehr. Man kann in Beurtheilung dieser Stücke nie übersehen, daß sie nur Theile eines Ganzen sind; so geschickt deuten sie beständig auf die Haupt-

sache hin, so richtig ist die Schattirung der einzelnen Parthien in jene des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, ein Chor heraus, wo man will; es hat einen edeln, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, ist eine gemilderte Farbe, und die Freude, die es athmet, ist der stillen ruhigen Freude des Weisen verwandt.

Allerdings mehr oder weniger, wie es der Zweck erforderte, denn die untergeordneten Personen durften nicht so edel empfinden, als die Hauptpersonen; allein der Ausbruch des Gefühls ist selbst bei den erstern gleichsam durch die Verbindung, in welcher sie stehen, geadelt, und der Schauspieler, der den Monostatos oder Papageno spielt, muß ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und An-

ständige nimmt, welches der Tonkünstler, freilich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe zu verbreiten wußte.

So viel im Allgemeinen. Was die Charaktere betrifft, so sind sie gleich gut gewählt und behandelt. Zoroaster der König und Oberpiester — ein Greis ehrwürdig und weise, gut und streng, sanft und erhaben; sein Charakter ist sehr bestimmt. Grau geworden in den Lehren der Mystik bleibt er sich immer gleich; kein Ausbruch heftiger Leidenschaft entweiht die Zeichnung des Charakters des stillen, ruhigen, erhabenen Weisen. Mozart bearbeitete seinen Charakter äußerst richtig. Die Tonarten die er ihm anwies athmen Ruhe und Sanftheit, f, e, und mit den Chören das erhabene Es. Giebt es wohl zum Bezeichnen der stillen sanften Ruhe eine schönere Tonart als f? eine schmei-

chelndere als e? — In diesen heiligen Hallen ꝛc. — Die Tempos sind feierlich, erhaben, sanft und voller Würde. Man nehme das Gebet: „O Isis und Osiris ꝛc.“ im Anfange des zweiten Akts, welche Inbrunst, welche edle Einfalt in Melodie und Ausdruck! Wie schön hebt sich sein Charakter in dem Terzert: „Soll ich dich Theure nicht mehr sehn?“ vor den beängsteten Liebenden hervor! — Das Akkompagnement der Saiteninstrumente in abgebrochnen Noten mahlt die innere Unruhe aller drei Sänger. Tamino, unvermögend, seine Angst zu verbergen, fängt in gedrängten Noten, ähnlich jenen des Akkompagnements, an: „Soll ich dich Theure nicht mehr sehn?“ Die Melodie steigt mit der Angst seines Herzens aufwärts, und Sarastro tröstet, einlenkend in seinem Charakter-Ton f, — das Stück geht aus B — „Ihr werdet froh euch

wiedersehn" — Demohngeachtet verräth das noch immer abgebrochene Akkompagnement die innere Unruhe des Weisen über den ungewissen Ausgang der bevorstehenden Probe; — sein Trost ist mehr wohlgemeint als gründlich, und soll nur den Augenblick der Trennung erleichtern, welches sich auch in der Folge und dem Schlusse entwickelt. — Die besänftigende Arie: „In diesen heiligen Hallen ꝛc." hat so viel edle Einfalt, so viel namenlose Sanftmuth, und ihre Deklamazion ist so richtig, und dem Karakter des erhabenen Weisen so anpassend, daß sie nicht schöner gegeben werden könnte. Die einfache Begleitung, das leidenschaftlose, ruhige Zeitmaas, die heitere Beruhigung einflößende Tonart, E dur, alles mahlt uns den ruhigen Greis durch Weisheit und Erfahrung von allen Leidenschaften geheilt, den väterlich Nachsichtigen, den

Bemitleidenden, Lehrenden, Bessernden. „Nicht strafen, nur bedauern, ist der Geweihten Pflicht." Er nimmt an der Wuth des boshaften Weibes, selbst da sie ihrer Tochter den Dolch zu seinem Morde vertraut, keinen Antheil, sieht mit gleichgültigem Bedauern auf ihre machtlose Wuth herab, sein Herz schlägt nur für Menschenliebe — die wahre Weisheit — Wie schön mahlt uns dieses Mozart in der Stelle derselben Arie: „Den Müden reichen wir den Stab rc." oder „Man reicht sich traulich hier die Hand, und hat die Rachsucht nie gekannt." Bei dieser Lehre wird das Herz des alten silberlockigen Greises wärmer — die Melodie steigt aufwärts, die Noten werden kürzer, nicht gedehnt, wie im Anfange; Note auf Sylbe, und die zunehmende Bewegung der Violinen verkündigen die wärmern Pulse für Menschenwerth, die

auch im Herzen des Greises nicht erstorben sind. Und seines Karakters eingedenk, schließt die Arie doch so traulich sanft, als sie begann, als wollte der weise Mann die Wärme seines Herzens nicht laut werden lassen, und sein halbverhaltenes Feuer läßt uns nur die warmen Gefühle seines Herzens unter dem Priesterrocke — errathen, die er schnell verbirgt, so bald er merkt, daß sie dem Herzen überwallen. Welche ruhige, aber desto innigere, leidenschaftlose Freude webt und lebt in dem Rezitativ, am Ende, wo die Königin der Nacht mit ihrem schwarzen Plane und ihrer Rotte unter Getöse in ihr finstres Reich zurückgestürtzt, alles Ungemach verschwunden, alle Prüfungen glücklich überstanden sind! — Der Orkan der Instrumente schweigt; die Dissonanzen lösen sich; der wilde Chor verstummt, alles lößt sich in feierliche Stille. Die

Glücklichen sind am Ziele ihrer Prüfungen. — Traulich faßt sie der weise Mann bei den Händen: „Es fliehen die Feinde, nun herrschet in Ruh. Es geben die Götter den Segen dazu.“ Und nun der sanfte, aber innige Chor — die Herzlichkeit der Theilnahme der Eingeweihten! — Hier ist kein wilder Uebergang, keine tändelndes Rondo, kein Gassenhauer, kein kindischer Alltagsschluß. — Nein! die ruhige Freude des Weisen, innig liebender, erprobter, tugendhafter, guter Menschen ist am Ziele! — Sie sehen die Belohnung ihrer Tugend; der Weise hat seinen schönen Zweck erreicht, der tugendhafte Jüngling seiner Wünsche Gegenstand errungen; die Weisen sehen einen würdigen Nachfolger ihres erhabenen Zoroasters, und alles ist froh; eine allgemeine Heiterkeit verbreitet sich über alle, und alles Gewühl ist in die höchste Reinheit des

Herzens aufgelößt. — Eine Freudenthräne im Auge, ein Druck der Hand und der kurze aber Inhaltschwere einstimmige Wunsch: „Ihr liebt euch — seyd glücklich und froh" — öffnet alle Herzen. — Die Orkane sind vorüber, dte Donner verhallt, zerrissen die finstern Wolken, und die heitre Abendsonne lächelt am blauen Himmel im Thränen beperlten Hayne! —

Jünger der Tonkunst! wenn du die Partition dieses Meisterwerks bis zu diesem sanftrührenden, erhabenen Schlusse durchstudirt hast: und diese stille Freude, diese Reinheit der Empfindungen, diese schöne Auflösung schwellt dein Herz nicht mit sympathetischer Wärme, entlockt deinem Auge keine süße Thräne — dann verzage auf immer! Nie wirst du der Weihe würdig werden, Herzen sanft zu rühren; denn dir versagte die Freuden-

geberin Natur, den Nachhall der sanften Anklänge ihrer höchsten allmächtigsten Magie! —

An der Hand des großen Weisen, wallt ein schuldloses Mädchen, entrissen ihrer bösen Mutter, zum Glück. — Pamina. Wer verkennt hier den Meister in der Zeichnung ihres Karakters? Welche Sanftheit, welche Unschuld verbreibreitet sich über das schöne Gebild! Und wie wußte der Künstler ihren Karakter durchzuführen, wie nach allen so mannigfaltigen Verhältnissen zu motiviren, ohne dem geliebten Bilde auch nur eine einzige Grazie zu entziehen! Man nehme das schöne Duo: „Wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen.“ Welche Unschuld, welche Einfachheit! Welch argloses Anschmiegen der Melodie! Instrumente und Singstimme halten gleichen Schritt! — Die

Schuldlose empfindet, wie sie spricht. Wort und Gefühl haben nur einerlei Gang. Schöner noch mahlt sich die Unschuld, wo sie mit Papageno entfliehen will. — Sie fühlt den strafbaren Schritt, den sie gegen Sarastros Gebot vorhat, aber Liebe treibt sie vorwärts. Furcht, Hoffnung und Freude durchstürmen ihr Herz, in der Piege: „Schnelle Füße ꝛc." Das Abgebrochene des Akkompangements, das Stakkato der Geigen, das öftere Unterbrechen des Gesanges durch kurze Violinsätze, und das Drängen am Ende: „Nur geschwinde, nur geschwinde" alles deutet auf Angst und Verwirrung eines schuldlosen Mädchens, das diesen Schritt zum ersten Male wagt. — In der Folge sieht man deutlich, daß ihr schuldloses Herz mehr vor ihrer Uebertretung, als vor der Gewalt des Monostatos zittert; denn auch da, wo Papageno's Glockenspiel die Peiniger ver-

scheucht hatte, verräth sich ihre Angst noch in der Melodie und die schwankende Bewegung zwischen Furcht, Hoffnung, Angst und Freude, ist in der Begleitung meisterhaft dargestellt, die ein völlig unbestimmtes Gefühl karakterisirt, und einigermaßen dem Texte zu widersprechen scheint. Ich meine die Stelle: „Könnte jeder brave Mann ꝛc.“ — Pamina möchte sich freuen über ihre unvermuthete Befreiung durch das magische Glockenspiel; aber der Gesang ihrer Freude ist nicht jener der süßen Beruhigung, er wird in seinem Gange von innerer Furcht unterbrochen. Um dieses ganz zu fühlen, deklamire man sich die Stelle nach den Noten, und überblicke zu gleicher Zeit die Begleitung der Instrumente. Schön zeichnet sich ihr fester Karakter und der ihr eingeflößte Wahrheitssinn, vor den ängstlich verlegenen Alltagsmenschen, Pa-

pageno, in der Stelle auf Papageno's: „Sarastro kömmt, o weh! was werden wir nun sagen?" Die Bewegung in der Musik, das ängstliche Rücken des Pulses in den punktirten Noten, und nun darauf Pamina's: „Die Wahrheit" wie mit einem Male die Melodie sanft gleichfließend wird, und die Begleitung der Instrumente in lang gezogenen Noten fest steht! — Welcher Wahrheitssinn, welche Festigkeit! Wie schön kontrastirt hier das gebildete Mädchen mit ihrem Wahrheitssinn gegen den gewöhnlichen unerzogenen Papageno, der ganz im Karakter Leuten seiner Art, seine Zuflucht zum Lügen nehmen, und sich mit Pamina auf eine Ausrede besinnen will: „Was werden wir nun sagen?" und welche edle Zurückweisung liegt in Pamina's Worten: „Die Wahrheit."

Pamina's Charakter ist mehr leidend behandelt und eben diese Passivität schöner Weiblichkeit ist es, die uns so sehr für sie interessirt. Mozart wollte uns ein sanftes Mädchen mahlen, und hat sein Gemählde treflich vollendet. Einer Menge Klippen, die ihm der Dichter in den Weg stellte, ist er glücklich ausgewichen. Was wäre aus Pamina's Karakter unter den Händen eines minder denkenden, eines oberflächlich fühlenden Komponisten geworden? Da hätte es Gelegenheit zu Bravour-Arien, Rondo's, Kavatinen, gegeben — hier wäre der Platz zu manchem italienischen Gemeinsatze: che faro? che risolvo? dove andro in tantorore? . . . und Konsorten gewesen — und gleichwohl läßt ihr Mozart kein einziges dergleichen singen — nicht einmal eine gewöhnliche Szena, die sonst der prima donna gehört, und das soll doch Pamina seyn. —

Ihr Gesang ist sanft fließend und mehr unter Noten gelegte Deklamazion. Der fein fühlende Mozart wollte uns ein wohlgezogenes Frauenzimmer geben, die ihre Empfindungen nicht durch leidenschaftliche Ausbrüche entweiht, aber eben desto inniger fühlt, je minder Schwatzens von ihren Empfindungen sie macht, und das ist es eben, was uns desto mehr für sie interessirt; diese halbverhaltene, und halbverrathene Liebesunruhe, dieser innere Schmerz, diese sanfte Rührung schließt uns an die Leidende, die wir bewundern und an ihrem Schicksale desto innigern Antheil nehmen, weil sie mit Ergebung duldet. Was rührt den moralischen Menschen mehr als stummes Dulden? Und was schmelzt die Herzen sicherer, als eine unterdrückte Thräne? — Wer übertreibt, sagt nichts, und alle die lärmenden Bravourarien, mit ihren Windsbräuten, faugen, quiken, brau-

sen und toben von Instrumentalbegleitung, beleidigen das reinere Gehör, übertäuben den Text und machen nicht selten die leidende Königin zum tobenden Fischerweibe. Ein einziges Rezitativ in Mozarts Pamina sagt mehr, unendlich mehr, als der überladene Wust von hundert Bravourarien jener italienischen Marktschreier, die Mozart endlich aus Thaliens Heiligthume verjagte. —

Pamina leidet, freut sich am Ziele, ja Schwermuth und Wahnsinn bemeistert sich ihrer, — und Mozart vergißt in keiner der mannigfaltigen Situazionen, daß ein gebildetes Mädchen, eine Prinzessin, alles dieses betrifft, die so gut wie andere Erdgebohrne leidet, aber ihren Kummer zu verbergen, wenigstens mit Anstand zu tragen weis. In der Szene des Wahnsinns, ohnstreitig der gefährlichsten Klippe

für den Tonsetzer, welche auch vielleicht jeder mehr ästhetische Dichter, als Schikaneder, ganz aus dem Charakter Pamina's weggelassen hätte, zeigt sich Mozart in seiner ganzen Größe. — Hier: „O Dolch, du bist mein Bräutigam!" hätte der Wahnsinn alle Schranken in einer Bravourarie durchbrechen können — wahrscheinlich wollte auch Schikaneder seinem schaulustigen Publikum in dieser Szene ein Spektakel geben, wollte eine Rasende sehen lassen, die die Luft mit ihren Affekten zerfezt — und Mozart gab uns eine süße Schwärmerin, die wir auch mit ihrem kränkelnden Verstande lieben und bedauern. — Man vergleiche Pamina's Karakter mit dem der Königin der Nacht, oder dem der Elektra im Idomeneo. — Kurz, Pamina's Karakter ist das schönste musikalische Bild des reinsten Ideals weiblicher Grazie, sanfter Empfindungen

und ungetrübter Unschuld. Sie ist für jeden Tonsetzer das vollkommenste Muster schöner Weiblichkeit. — Tamino, ihr Geliebter, ein Jüngling mit allen Männertugenden und Männerschwächen, der sich durch die Sirenenstimme eines listigen Weibes zu Mord und Entführung bereden läßt, und eben so schnell durch die Weisheit der Priester, die ihm das Ziel seines Ringens immer in einer gewissen Entfernung zeigen, ins rechte Geleis geleitet wird. Thatkraft, fester Wille für das Gute liegt in seiner Seele, aber ohne Plan, ohne Richtung. Erst als er in die Lehre der Priester kömmt, wird sein Karakter entwickelt und erhält seine feste Norm. Welche Sanftheit — doch von jener Pamina's und Zoroasters ganz verschieden — ist über den Jüngling verbreitet! Welche Anmuth mit männlicher Kraft gepaart! Die Arie: „Dies Bildniß ist

bezaubernd schön!" Wie richtig empfunden! Der Anfang, wie aphoristisch! Das Bild sehen, und in die Worte ausbrechen: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön!" ohne Ritornell, blos einige karakteristische Akkorde, die nur dem Sänger den Ton angeben, und die Erschütterung der Seele beim Anblick des reizenden Bildes ausdrücken, und die Worte selbst, ganz auf Art des Rezitativs behandelt, bloße Noten der Deklamazion untergelegt — wenn der erste Ausbruch der Bewunderung vorüber ist, und die Gefühle der Liebe allmählig in einander verschmelzen — von der Stelle: „ich fühls" und das fortarbeiten der Seele durch alle Nuanzirungen, bis zu der Frage: Soll die Empfindung Liebe seyn? Wie schön versteht er nicht die abwechselnden Empfindungen zu mahlen! Und endlich der Uebergang zur völligen Gewißheit: „Pamina wird auf ewig

dein." Der Strom der Empfindungen wird reisender, die Pulse gedrängter, die Musik eilt in gedrängten Noten vor- und aufwärts, man bemerkt den Stufengang der Empfindungen, und wie die Seele zu jener schwindelnden Höhe des höchsten Erdenglücks exaltirt wird. Der Uebergang vom Adagio bis zum gedrängten Allegro ist so richtig gedacht; das Schwindeln und Schwärmen in dem erstern so schön vorbereitet, die motivirten Gefühle so schön durch alle Nuanzen durchgeführt, daß der Zuhörer seinen Empfindungen von einer Stufe zur andern folgen kann. Diese Arie ist ein Beweiß von der äußersten Delikatesse des Gefühls, von der Richtigkeit, von der Bestimmtheit seiner Empfindungen. Jeder andre Künstler hätte vielleicht eine Arie über den gewöhnlichen Leisten daraus gemacht; es wäre ein Allegro mit einigen Läufern, stolpernden,

nichtssagenden Passagen geworden. Aber Mozart giebt uns reines Gefühl, ohne Ueberladung, nur richtig angelegt und folglich richtig ausgeführt. — Diese Arie ist ein klassisches Modell, woran junge Tonsetzer den motiven Stufengang der Empfindungen studiren können, den unsre neuern Donauweibchen-Kompilatoren, Jungfrauenschreiber und Genossen nicht zu kennen scheinen, die uns wahre musikalische Popanze für Karaktere aufhängen.

Die sternflammende Königin — ein leidenschaftliches, ränkevolles Weib, Nachsucht in ihrer finstern Seele — wie verschieden von dem Karakter ihrer schuldlosen Pamina! — Wer verkennt gleich in der ersten Arie die listige Verführerin, die erst Schrecken, dann Seufzer und Thränen, und endlich die dringendste Aufforderung mit schmeichelnden Verspre-

chungen anwendet, den unerfahrnen Jüngling für ihren Plan zu interessiren. — Das Ritornell mit seinen majestätisch aufsteigenden Noten feierlich in die Höhe wogend, mahlt ihr Aufsteigen von dem unterirdischen Reiche und bereitet etwas Großes vor. Tamino wird gespannt — und nun das Sirenenrezitativ: „O! zittre nicht, mein lieber Sohn, du bist unschuldig, weise, fromm.“ Jetzt hat sie ihn gewonnen und fällt in die klagende Melodie ein, begleitet von dem schwermüthigen Fagotte. Wie mahlerisch beredt ist ihre Erzählung des Raubes ihrer Tochter, wie lebhaft die Unterbrechung: „Ach helft!“ um dem Zuhörer neue Spannung zu geben. Und nun wieder der Rückfall in die Erzählung unisono mit dem Fagotte: „War alles, was sie sprach.“ — Jetzt hat sie den Prinzen auf dem Punkte, wohin sie ihn haben wollte; jetzt wird sie

dringender, sie stürmt mit aller Macht der Beredsamkeit auf ihn ein, verspricht ihm den Besitz der reizenden Pamina, und verschwindet unter einem tobenden, prächtigen Orkan aller Instrumente, die, nachdem sie in der Begleitung einzelner Stellen, jedes besonders, ihre Beredsamkeit aufgeboten haben, jetzt mit vereinten Kräften hereinstürmen und den betäubten Jüngling zum festen Entschlusse fortzureißen suchen. Die Arie im zweiten Akte: „Es sterbe der Tyrann von deinen Händen" oder nach der ältern Ausgabe: „Der Höllen Rache kocht in meinem Herzen!" C moll, ist die grellste Schilderung der höchsten Wuth eines von Mordlust heißen Weibes. Alles kocht, alles siedet, tobt und schäumt; die Geigen, Bässe, die Blaßinstrumente, alles bläßt und tobt durch einander; die Rednerin selbst scheint sich im Gefühl ihrer Rache zu verwirren,

die Wuth läßt ihr keine Zeit, die Worte auszusprechen. Dieses giebt der Tonsetzer, indem er die Noten gleich anfangs verkürzt: „Der Höllen Ra-(und nun geschwinder) che kocht in meinem Herzen." Hier schöpft sie Odem zu neuen Lavaströmen ihrer Wuth. — Kein Punkt, kein Sechzehntheil steht hier vergebens, und selbst die hohen Läufer bezeichnen das Wühlende, Zitternde ihrer Rache bebenden Seele. Die Pralltriller und Doppelschläge thun hier eine allmächtige Wirkung, und dann der schnelle, kurzabgebrochene Schluß, von einem Sturme der Instrumente begleitet. — Sie versinkt, die Erde scheint unter dem Hörer mit zu versinken. — Hier ist die Bravourarie im eigentlichsten Sinne an ihrem rechten Platze.

Monostatos ist ganz der niedrige feile Sklav; sein untergeordneter Karakter

ist im Geschmacke seiner Nazion bearbeitet, was sich in dem Liedchen: „Alles fühlt der Liebe Freuden ꝛc.“ auffallend zeigt, indem es von der übrigen Musik dieser Oper gänzlich abweicht. Die Melodie und die hohe Begleitung, die fließende Tonart C, alles karakterisirt den Mohren, der, so feig er im ersten Akte erscheint, in groben, bäuerisch imponirenden, unmelodischen Noten der Königin vorschreibt, die sich seiner Hülfe bedienen muß: „Doch Fürstin! halte Wort, erfülle! dein Kind muß meine Gattin seyn.“

Papageno ist ein ganz gewöhnlicher Alltagsmensch, und Mozart komponirte seine Liederchen so, daß sie jedermann nachsingt, tändelnd, leicht, aber nichts desto weniger wahr und gefühlvoll. Er zeichnet uns einen einfachen Natursohn, nicht einen Possenreißer, wie ihn uns die mehrsten

Schauspieler gegeben haben. Nirgends findet sich in der Musik eine Spur, die auf Arlekinade hindeutete; sangbare Melodie und der — wie das bei Naturmenschen gewöhnlich ist — sich schärfer markirende Ausbruch der Freude, zeigt eben keinen Hanswurst an, wozu man ihn fast allgemein herabgewürdigt hat; und wie gesagt, der Schauspieler muß ein sehr gewöhnlicher Mensch, oder besoldeter Possenreißer seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Komponist, freilich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe verbreitete.

So viel über die einzelnen Karaktere. Nun einiges über die Anlage des Ganzen. Wiederholungen zu vermeiden, werde ich mich in Bezug auf die einzelnen Karaktere, so kurz als möglich fassen.

In der feierlichen Ouverture — gewiß die erhabenste aller Simphonien, die je komponirt wurden — aus der erhabenen Tonart Es, ist der Eindruck, den das Ganze hervorbringt, gleich im ersten Adagio, mit wenigen, aber kraftvollen Akkorden angekündigt, und in der darauf folgenden Fuge bestimmter auseinander gesetzt. Die Instrumente sind in einem beständigen Ringen nach einem Vereinigungspunkte, und die Akkorde im mittlern Adagio, dieselben, die man in der Folge als Ruf der Priester wieder erkennt, scheinen eine Aufforderung zu neuem Kampfe, bis zum feurigen Schlusse. In der Oper selbst hat sich Mozart übertroffen, und wenn er, seinem Geständnisse nach, Idomeneo für das schönste seiner Werke hielt, so können wir ihm hierin nicht beipflichten. Die Umstände, unter welchen er Idomeneo schrieb, waren seiner Reminiszenz vielleicht

die angenehmste Lebensperiode, und gewöhnlich überträgt man seine Empfindungen auf das Produkt derselben, das ihnen nicht immer gleicht. Genau betrachtet, konnte auch Mozart unter jenen Umständen keine Zauberflöte setzen. Er war Liebhaber und feuriger Liebhaber, komponirte die Oper, um gefallen zu wollen; ersteres führt zu Zerstreuungen, letzteres verleitet zu Wagstücken, beide der Kunst gleich nachtheilig. Wahr ist es: Idomeneo hat mehr auffallende Stellen, er ergreift, reißt hin, und das wollte ja Mozart eben, wie ich bei dieser Oper umständlicher erzählen werde, und wovon uns gleich der abgebrochene, hereinbrausende Anfang der Ouverture überzeugt. Braußt Idomeneo wie ein Strom daher, so fließt die Zauberflöte gleich einem angenehmen Bache, in dem sich ruhig der blaue Himmel und das Bild der Sonne spiegelt. Gleicht

Idomeneo einer kräftig aufgeschossenen Blüthe, so trägt die Zauberflöte das Bild der gereiften Frucht. Mozart mußte erst seine vorigen Opern komponiren, ehe er eine Zauberflöte zu setzen im Stande war; alle seine frühern Werke scheinen nur Vorbereitungen zu jenem Meisterwerke und Titus sagt uns ziemlich laut: mein Vater hat sich bei der Zauberflöte erschöpft. Das Genie bringt erst seine üppigen Produkte, mit allen seinen Auswüchsen und Schönheiten, aber nur anhaltendes Studium bringt das Kunstwerk hervor. Ein vergleichender Blick auf die frühern Werke unsres Meisters, sagt uns deutlich: Sie sind, mehr oder minder, Erzeugnisse des Genies, als der überlegenden Kunst; aber die Zauberflöte ist das Werk gereifter Erfahrung, das Resultat lang vorbereiteten Studiums, ein reines Kunstprodukt. Die Ordnung der Szenen

und ihrer Tonarten ist regelmäßig und kein greller Abfall beleidigt das Gehör. Von der Ouverture aus Es, geht die erste Nummer in den verwandten Mollton C, und schließt wieder in Es; sie scheint also mit der Ouverture ein Ganzes zu machen. Ich übergehe die mancherlei Schönheiten, die sich beim aufmerksamen Lesen der Partitur dem denkenden Künstler darbieten, weil mich dieses ins Unendliche führen würde, da sich bei wiederholtem Lesen immer neue Schönheiten darbieten. Mozart schrieb keine Note vergebens, und seine Oekonomie der Instrumente beweißt, wie vertraut er mit den Klängen war, die er zu seinen Zaubereien so benutzte, wie sie vor ihm keiner anzuwenden verstand.

Im Marsche zu Anfange des zweiten Abschnittes, so wie in dem Gebete: „O

Isis und Osiris!" und demselben Priesterchore im Anfange des dritten Akts aus D dur, herrscht der schönste gereinigte Kirchenstil, und Glucks und Händels Chöre bleiben weit hinter ihnen an edler Einfalt, Anmuth und — Bestimmtheit des Karakters zurück. Die Feuerprobe mit ihrem Chorale ist unstreitig das non plus ultra dramatischer Darstellung. Die ersten erschütternden Töne zwischen schauerlichen Pausen drücken das Zusammenschaudern des Prinzen beim ersten Anblicke der kämpfenden Elemente, und die einzelnen klagenden Zwischensätze der Flöten und Hoboen mit Begleitung des Bassons, das Gefühl der Ohnmacht, die anwandelnde Schwäche, die unmittelbare Begleiterin des Schreckens — unnachahmlich schön aus. Die rauhen, geharnischten Männer singen in langen, von der Begleitung ganz unabhängigen Noten, ihren

Choral: „Der, welcher wandelt diese Straße ꝛc.“ während die Bewegung der Geigen, und die haltenden Noten der Blaßinstrumente, die Unruhe der Elemente und wogende Angst des Prinzen vortreflich ausdrücken. Die Schreckensmänner scheinen in ihrem Gesange von der Angst ihres Novizen keine Notiz zu nehmen, und singen ihren Choral ruhig fort, aber mit Festigkeit. —

Ich empfehle dem Künstler, der diese Oper studiren will, daß er sich ganz in die Lage eines jeden Karakters denke, und sich die Stellen selbst vordeklamire. Er wird finden, daß sie nicht wahrer und richtiger gegeben werden können, als sie uns Mozart gab. Mit einem Male ist das Studium dieses Meisterwerks noch lange nicht vollendet, und jede neue Lesung bringt neue Ausbeute. —

Don Giovanni.

Man kennt diese Oper unter dem Titel il dissoluto panito und nach der Uebersetzung: Don Juan oder der steinerne Gast. Der Originaltext ist vom Abbate di Ponte. Ausser der Schröderschen Umänderung in vier Akte und Nazionalisirung der Karaktere, hat man verschiedene Uebersetzungen. Die Bearbeitung von Friedrich Rochliz ist ohnstreitig die beste. Die sehr korrekt und splendid gedruckte Partitur, mit deren Herausgabe sich die Breitkopf=

und Härtelsche Musikhandlung ein unvergängliches Lorbeerblatt in den Kranz ihres Ruhms gewunden hat, ist, nebst dem beigelegten Dialog, für den äußerst billigen Preiß von zwölf Thalern zu haben. Die meisterhaft von Kinninger und Bolt gezeichnete und gestochene Titelvignette stellt die Szene dar, wo der Geist Don Juan bei der Hand faßt, und dieser erschrocken zurück bebt. Diese Oper ist die zweite Nummer, der von dieser Handlung veranstalteten Lieferung Mozartischer Partitionen.

Mozart schrieb diese Oper für das Prager Theater unter der Direktion des bekannten Bondini, im Jahr 1787.

Wenn schon in Hinsicht der Komposizion diese Oper eines der vorzüglichsten Kunsterzeugnisse Mozarts ist, so kann sie doch nichts weniger als den Forderungen

des Aesthetikers Genüge leisten, weil man sie nicht als eine ganze Schönheit betrachten kann. Die Gefühle sind zu verschieden, zu widersprechend, die Karaktere greifen nicht in einander und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte so meisterhaft gelößt sind, konnte hier nicht einmal die Rede seyn. Mozart selbst hat das gefühlt — aber konnte er anders? Der Text lag nun einmal da.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, so wenig konnte Mozart wieder geben. Eben jenes Ineinandergreifen zu einem Zwecke, jenes ununterbrochene Fort- und Fortstreben zum Ziele und am Ende die ruhige Freude, alles das war für Don Juan verlohren. Wild brausen die widersprechendsten Gefühle im planlosen Stil durch einander. Ewig Schade, daß an solchen

Text Mozart seine himmlische Musik verschwenden mußte!

Welche Sprünge! Mißlungene Entehrung eines Mädchens im Negligee aus ihrem Hause gerissen, ist die erste Szene, der Mord des Vaters die zweite und auf diese folgt — eine Bauernhochzeit; am Ende kömmt alles auf dem Balle wieder zusammen. — Der zweite Akt schleppt sich matt durch mißlungene Abentheuer; ein Leichenstein spricht; — dazu kommen einige Hanswurstiaden; Don Juan kömmt, der Himmel weiß wie? auf den Einfall, den Leichenstein zu Gaste zu bitten; — er kömmt und der steinerne Mann predigt dem Wüstlinge Buße. — Am Ende, da der Dichter gar nicht weiß, wie er seinen Mann fortbringen will, läßt er ihn von dem Teufel holen, oder nach neuern Ausgaben vom Blitze erschlagen. Eigentlich

könnte man die Teufel immer beibehalten, sie passen zu dem Uebrigen recht sehr gut. — Wie war es möglich, aus diesem Plane ein schönes Ganze hervorzurufen? Und dennoch ist Don Juan eines der reichsten Werke an Kunstschönheiten. Aber immer nur im Einzelnen. Jede Szene ist für sich schön und bildet ein einzelnes Kunstwerk, daß nie auf das neben ihm stehende Bezug hat. Don Juan ist kein schönes Ganze, eine Bildergallerie einzelner Schönheiten.

Man beurtheile daher diese Oper nie als ein Kunstwerk. Sie ist eine Sammlung verschiedener Meisterstücke, wild durch einander geworfen.

Bei diesen grotesken Sprüngen muß man aber erstaunen, wie Mozart so viel

Großes mit Kleinen, den größten Schreck mit dem fadesten Spaße zusammenstellen konnte!

Man halte zum Beispiel die Geisterszene gegen die Bauernhochzeit; die Mordszene gegen die Arie: fin chan dal vino, und so durchgängig.

Und doch, bei diesen widersprechenden Gefühlen, wie richtig sind alle Karaktere gezeichnet! — Welche sprechende Deklamazion, welches rasche Fortschreiten der Melodien! Welches Drängen in den Modulazionen! Man nehme Don Juan; wie richtig ist der Wüstling karakterisirt! Seine Tonarten (B dur, D dur bei lärmender Freude) mahlen ihn ganz. Auch das immer aufwärtssteigende in der Melodie ist Karakter. — Gleich in der zweiten Szene: „Donna folle! indarno gridi:

chi son io tu non saprai" *), wie hebt sich die Singstimme aus dem Akkompagnement der Geigen, aus der Quinte f f b b c c, d b. Und wie scharf zeichnet nicht die bekannte Arie: „Fin chan dal vino etc." den ausgelassenen Schwärmer, der sich von einem Bacchanal zum andern stürzt, über Ehre und Tugend, wie über ein Nichts, leichtfertig hinweggaukelt.

Leporello ist ein Tropf, der, in der Schule der Nichtswürdigkeit seines Herrn eingeweiht in die Geheimnisse der Verführungskunst, erborgten Witz mit origineller Dummheit paart, und — wie jedes Geschöpf dieses Schlags — nur klug erscheint, wenn sein Herr nicht zugegen ist.

*) Ich werde bei den italienischen Singspielen jedesmal den italienischen Text anführen, weil die Uebersetzungen nicht immer übereintreffen und die Verwechselung auf keine Art besser zu vermeiden ist.

Daher hebt sich seine Parthie nur immer da, wo er nicht mit seinem Herrn in Kollision kömmt, wie in der Arie: „Madamina! il catalogo è questo“ und dem großen Sextett: „Sola, sola in bujo loco“ im zweiten Akte, wo er sich ganz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, daß sein Herr ihn mit seinen Albernheiten prostituire. Hingegen in Gesellschaft seines Herrn ist er nur das Echo des erstern, um doch etwas zu sagen, ohne sich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen sind unter andern vorzüglich im ersten Final. Don Juan: Ma non manca in me corraggio. Leporello: Ma non manca in lui coraggio. D. Juan: Non mi perdo o mi confondo. Leporello: Non si perde o si confonde. Und dann mit D. Juan zusammen bei dem gleich darauf eintretenden piu stretto: Se

cadesse ancora il mondo nulla mai temer mi (lo) fa.

Der Dichter hat freilich zu sehr auf diesen faden Spasmacher gerechnet, daß durch ihn nicht selten der Totaleindruck mancher ernsthaften Szene geschwächt, oft gänzlich vernichtet wird, wie bei der Mordszene auf dem Kirchhofe und vorzüglich bei der Geisterszene, wo er völlig zum Hanswurste herabsinkt. Die ganze Szene hätte sich selbst verderben müssen, hätte Mozart Leporellos Parthie nicht als bloß ausfüllendes Akkompagnement, mit dem Basse gehend, behandelt. Ich meine die Stelle: „La terzana d'avere mi sembra.“ Alle Aufmerksamkeit leitet er auf Don Juan, und die Worte Leporellos, Sylbe auf Note getheilt, rollen in den Triolen weniger bemerkt dahin.

Diese beiden Karaktere sind am schönsten ausgemahlt, und zumal im Don Juan die Farben mit einer Lebhaftigkeit aufgetragen, welche nicht die geringste Mißdeutung gestattet. Ueberhaupt ist die Zeichnung seiner Karaktere von beispielloser Bestimmtheit.

Octavio ist — ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen, und zittert bei dem Gedanken an die Möglichkeit, sein Leben dabei zu verliehren. Selbst das Schwankende seines Karakters mahlte Mozart vortreflich. Man werfe einen Blick auf die Arie mit den wechselnden Tempos: „Il mio tesſoro intanto." — Die ganze Musik seiner Parthie mahlt den Jüngling, dessen Feuer, gebunden durch die süßen Bande der Liebe, nur hie und da noch auflodert, schnell aber wieder in den Busen zurückkehrt, wenn ihn sein

Bräutigamsstand an die Pflichten für sein Mädchen erinnert. Anna's Besitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzlose, gefahrvolle Rache des — doch nun einmal todten — Vaters.

Masetto's Karakter erlangt seine mehrste Bestimmtheit durch die späterhin eingelegte Arie (f dur) „Hò capito, signor sì,“ und mit dem Anfange des ersten Finals: „presto presto! pria ch'ei venga.“ Der Bauer ist in beiden Stellen in der Deklamazion so wohl, als im Akkompagnement meisterhaft geschildert. Der Komthur, so kurz seine Szene ist, so edel ist sein Karakter behandelt.

Elvire, das getreuste Bild eines edeln, gemißhandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks niedergebeugt, ihrem traurigen Verhältnisse ent-

fliehen will und nicht kann, ihren Verführer hassen, verabscheuen möchte, und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde, so wie ihre Schwermuth, wird mit der Tonart Es dur, sehr wahr geschildert.

Donna Anna ist ein sehr zusammengesetzter Karakter. Die Situazionen, worin sie erscheint, sind im Ganzen nicht geeignet, das Bild schöner Weiblichkeit darzustellen. Das leidenschaftliche Aufbrausen, dieses beständige Auffordern zur Rache kann nie das sittliche Wohlgefallen erwecken, das nur das unschuldig leidende Weib interessirt; das leidenschaftlich Tobende erregt Widerwillen. Ihre Bearbeitung ist auch von jeder andern Heldin der gewöhnlichen tragischen Oper nicht viel verschieden. Erst gegen das Ende des Stücks sucht uns Mozart mit ihr auszusöhnen in der

liebenswürdigen Szene: Crudele? Ah no, mio bene. —

Der Dichter, welcher sich bei Bearbeitung des Sujets nicht viel mehr, als dieses, dachte, scheint im Ganzen selbst nicht gewußt zu haben, was er aus Donna Anna machen sollte; man fühlt es, wie sehr er Mozart durch seine Unbestimmtheiten in Verlegenheit setzte.

Zerline scheint ein Lieblingskarakter von Mozart gewesen zu seyn. Sie ist con amore bearbeitet, ganz das unbefangene Naturmädchen mit der gehörigen Dosis Vorwitz unter dem gewöhnlichen Deckmantel der Sanftmuth und Eingezogenheit. — Man vergleiche ihre beiden Arien gegen einander, die im ersten Akte vor dem Final mit dem obligaten Violonzell (f dur) Batti, batti o bel Masetto, und jene im

zweiten Akte (c dur) Vedrai carino, mit obligaten Fagotts. Schon die Wahl des ruhigen F und sanftfließenden tändelnden C karakterisiren sie hinlänglich.

Mozart konnte sich aus der ganzen Oper nur drei Hauptkaraktere ausheben: Don Juan, Elvire und Leporello. — Die andern sind sämtlich episodisch und scheinen nur da zu stehen, den Zwischenraum vom Tode des Komthurs, bis zu seinem Wiedererscheinen als Geist auszufüllen. —

Es ist überhaupt unbegreiflich, wie sich eine so abgeschmackte Farce von weiland jesuitischer Erfindung unter so vielen Gestalten, seit 1667 auf den Theatern erhalten konnte. Aber zu bedauern ist es, daß Mozart seine himmlische Musik daran

verschwenden mußte, und nur wegen dieser wird sie auf den Bühnen noch geduldet *).

*) Die erste Veranlaßung zu diesem Mährchen war ein politischer Roman, der von einem portugiesischen Jesuiten verfaßt, unter dem Titel: Vita et mors scelerattissimi principis Domini Joannis erschien, und den Zweck hatte, das Publikum mit den schlechten Streichen des damaligen Königs Alfons des Sechsten, einem Sohne Don Johanns von Braganza, zu unterrichten, und zur Empörung gegen ihn zu verleiten. Der darin aufgestellte Don Juan ist niemand anders als König Alfons selbst, gegen welchen sich seine eigne Gemahlin, die als Donna Elvire auftritt, mit seinem Bruder, Don Pedro, verband, und ihn vom Throne brachte. Er ward auf eine der azorischen Inseln gebracht, wo er verhungern sollte, nach der Zeit aber, als der neue Regent nichts mehr von ihm zu fürchten hatte, wieder zurück gebracht und bis an seinen Tod in einem Thurme bei Lissabon verwahrt. Die Jesuiten machten dem Volke weis, der Teufel habe ihn in den Lüften fortgeführt. Er war ein gleich schlechter Regent und beispielloser Bösewicht, allen, selbst den unnatürlichsten Lastern mit Aufopferung seiner Gesundheit und seines Verstandes ergeben. Die Jesuiten, welche am thätigsten zu seinem Unglück mitgewürkt hatten, zogen

Die Ouverture ist eines der sonderbarsten Musikstücke ihres Geschlechts. Alle die vermischten Gefühle der Oper selbst be-

aus dem Romane eine Komödie, und ließen sie von ihren Schülern aufführen; wandernde Schauspielertruppen brachten sie als extemporirtes Stück nach Spanien und Italien, wo es als Ballet, Pantomime, Schauspiel, Farce, Oper und Marionetten-Komödie aufgeführt wurde. In letzter Qualität ergötzt es noch gegenwärtig die Bauern im Oesterreichischen. Goldoni bearbeitete es schon als skizzirtes Schauspiel für Venedig. Moliere führte es aus, und der Abbate di Ponte, Theaterdichter bei der italieni- Oper in Wien — Metastasio's Nachfolger — verfertigte den Text für Mozarts Komposizion, wo Arien und Dialog — wie in den mehrsten italienischen Opern, durchgängig gereimt sind. Man könnte recht gut dieser Oper die Geschichte Alfons des Sechsten unterlegen, ohne daß die Musik verrückt würde. Don Juan und Leporello blieben unverändert, Don Octavio würde der Infant Don Pedro und Donna Elvira Don Juans verstoßene Gemahlin, die sich mit Pedro zur Entthronung ihres Mannes, der sie grausam behandelt, verbindet. Die Szene mit dem Morde des Komthurs kann bleiben, da nächtliche Abentheuer dieser Art häufig in seiner Geschichte vorkom-

herrschen sie. Schrecken, Staunen, Tändeln, Ballmusik, Wuth, alles stürmt und lispelt durch einander. Gleich das erste Andante, welches die Reminszenz des Eintretens des Geistes ist, verkündigt aus seiner grellen Tonart — D moll — mit den trommelnden Pauken und lang anhaltenden Trompeten Furcht und Entsetzen, das sich nach einer kleinen Stille in der Quinte noch schrecklicher wiederholt. Die folgenden vier Takte drücken das Athemholen nach den beiden schrecklichen Akkorden

men. Die Ballszene zum ersten Akte gäbe einen mißlungenen Anschlag der Verschwornen. Der Geist kömmt als jesuitischer Spuk zu ihm ins Zimmer, warnt ihn und ermahnt ihn zur Buße. Die Szene mit den höllischen Geistern gibt den tumultuarischen Ueberfall vermummter Verschwornen, die auf ihn eindringen und ihn ermorden, oder gefangen mit sich fortführen. Den Schluß machte die Huldigung Don Pedro's und Verbindung mit Elviren. Der Gang der Verschwörung machte den Plan des Ganzen. — So könnte allenfalls Mozarts Musik noch gerettet werden.

aus; die Flöten fangen an d d, ihnen folgen die Oboen in der Quinte a a nebst den Fagotts und Klarinetten; jetzt kömmt ein neuer Donnerschlag mit der Pauke im Quintsexten-Akkord, und die Bewegung der Violinen nimmt allmählig zu; nach einem Takte vorbereitender Pause tritt die Sekondvioline mit lebendigem Akkompagnement ein, während der Baß mit der ersten Violine in der Gegenbewegung bleibt. Mit dem vierten Takte treten alle Blasinstrumente unter anhaltendem Donner der Pauke wieder an, die Geigen prasseln herein; nun wieder eine vorbereitende Stille nur mit den zitternden Geigen und kurzen Achtelsbaßnoten ausgefüllt, auf den erschütternden Schlag in der Quinte. Endlich erbrausen alle Instrumente in winselnden Semitonien-Läufern die Ska-

la auf und ab; der Baß rückt in geschärften Noten herauf, um alle Instrumente mit sich in die Tiefe herab zu reißen. Mit dem Eingange ins Allegro molto ändert sich die Empfindung plötzlich; der Ausgang des Andante bereitete auf ein rasendes Presto vor; wir sind betrogen; Violonzell und Bratschen fangen ganz piano an, die Geigen legen sich erst mit dem zweiten Takte auf und leiten zu einer tändelnden Melodie ein, worauf die Trompeten und sämtliche Blasinstrumente in marschmäßiger Bewegung zum Tanze aufzufordern scheinen. Das Ganze mahlt nun das lustige Leben des Wüstlings, hie und da von Gewissensbissen unterbrochen, wenn das grelle Schmettern der Trompete ganz unversehens die lustigen Melodien unterbricht, und immer neue Spannung bewirkt. Es reißt dann gewöhnlich die andern Instrumente in fürchterlichem Unisono nach sich;

die Geigen leiten schwach in die frohe Melodie ein, aber eine neue Erschütterung stürzt sie wieder herab, — die Freude ist unzusammenhängend, mehr verwirrende Betäubung, als ruhiger Genuß. Der Gebrauch der Trompeten überhaupt ist in dieser Ouverture ganz eigen, und giebt Stoff zu sonderbaren Betrachtungen über die ganz ungewöhnliche Wirkung dieses Instruments. Manchmal versinkt der Wüstling in ernstes Nachdenken und hält sich selbst seine Verirrungen vor; auch dieses wußte unser Raphael in den kontrapunktischen Stellen, die alle nach einer starken Erschütterung folgen, meisterhaft zu koloriren. Dann rafft er sich mit Gewalt wieder empor, die frohen Melodien kehren wieder, rauschen in frohem Tumult, bis ein neuer Schreck den Jubel abermals unterbricht. Das Bild des Wollüstlings zu vollenden, läßt er die Ouverture nicht präch-

tig aufhören — sie stirbt allmählig hin, die lauten Blasinstrumente mit ihrem Jubel verstummen, der Baß schlägt einzelne Noten an, nur ein Fagott stützt das morsche Gebäude, und die Flöten hauchen den letzten Athemzug aus. Auch schließt sie nicht in ihre ursprüngliche Tonart, sondern bildet einen Uebergang zur ersten Szene in f, den Ton der Ruhe und der Nacht. Leporello steht auf der Lauer; die Bewegung der Instrumente mahlt Frost und Ungedult, welche bei jedem Takte durch die Hoboe lichter kolorirt wird. So wie sie steigt, mehren sich auch die Blasinstrumente, bis zum Ruhepunkte. Jetzt wo Leporello den beruhigenden Entschluß gefaßt hat: Voglio far il gentil uomo e non voglio piu servir, ändert sich auch das Akkompagnement; lebhafte Triolen mahlen die frohe Bewegung, die Melodie rückt mehr an einander. Treffend ist die

Zeichnung des Lärmens in dem Tutti der Instrumente, während Don Juan mit Donna Anna aus dem Hause stürzt. Und welches Ringen, welches Drängen im Akkompagnement und in den Singparthien bei den Worten: Non sperar se non m'uccidi, und weiter.

Mit bloßem Degen stürzt der Komthur heraus. Wie mahlt die Bewegung der Geigen das Zittern des Alten vor Wuth! welche Verwirrung unter den Instrumenten! Von vorzüglicher Ueberlegung zeigt der Takt Pause durch alle Instrumente, wo Don Juan den Entschluß zu fassen scheint, auf den Alten zu ziehen. (Misero! attendi se vuoi morir.) Die Malerei des Gefechts ist besonders gut, und auch das Orchester theilt sich in zwei Partheien; die Geigen fallen aus, der Baß kömmt jedesmal nach, während die Blasinstrumente in haltenden Noten

an einem wegschreien. So wie die Parthei-en einander näher auf den Leib rücken, bis zum Stiche, werden die Laufer immer kür-zer. Mit diesem gewinnt alles eine andre Gestalt. Der Verwundete läßt den Degen sinken, Don Juan wird betreten, die Wuth der Leidenschaft ist mit einem Male gekühlt. Die Blasinstrumente verstum-men, nur die Hörner und Fagotts brum-men einen schauderhaften Orgelbaß, wäh-rend die erste Geige mit ihren langsam abstoßenden Triolen ins frostige f moll mo-dulirt. In der Vertheilung der Stimmen liegt außerordentlich viel Wahrheit. — Der unglückliche Todesstich ist geschehen, allge-meines Schrecken versiegelt allen den Mund, die Musik bleibt einen halben Takt ohne Melodie. Der Mörder schweigt am längsten, und ganz natürlich, daß der Ver-wundete zuerst nach Hülfe ruft: Ah! soc-corso! (Ach zu Hülfe!) Jetzt öffnet Lepo-

rello seinen Mund auch, um seinem Schreck und Erstaunen Luft zu machen, das nicht treuer als in den Noten as, h, c c der Natur abgeschrieben werden konnte (qual mis fatto! qual eccesso — welch Verbrechen! welch ein Ausgang!) Nun erst fällt Don Juan ein, und faßt den Faden der eingeleiteten Melodie auf (ah già cade il sciagurato! Ha! schon stürzet der Verwegne!) Uebrigens bleibt er seinem Karakter zu Folge ganz in der Fassung, und die Melodie hat immer gleiche Notenfiguren, während der hasenherzige Leporello, in seinem Winkel versteckt, durch die bizarrsten Intervalle seine Noten punktirt und die Stimme mit den ängstlich aussetzenden Pulsen hüpfen läßt.

Der Verwundete spricht nur mit äußerster Anstrengung, da ihm der Stich die Luft versetzt, immer in abgebrochenen No-

ten, ein Achtel und ein Viertel, dann wieder Pausen. Endlich bei abnehmender Luft bleiben die Achtel aus und die einzelnen abgebrochenen Athemzüge erscheinen in Gestalt einzelner Viertel zwischen Pausen in jedem Takte.

Erst wo die Singstimmen schweigen, mahlt Mozart mit der klagend einfallenden Hoboe das Winden und Krümmen des Sterbenden, c h b, a as g g, f. Dieses Solo hebt sich, auf dem trefflich gewählten Instrumente, bei der schwachen Begleitung meisterhaft heraus; der Hörer selbst fühlt ein unwillkührliches Zusammenziehen in der Brust. Wie viel Ueberlegung herrscht in der Abnahme dieser Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier gerade den Ausdruck aus der Malerkunst auf die Musik übertragen: Mozart hat seine Farben treflich in einander

verschmolzen. Ueberhaupt ist diese Szene klassisch.

Das Terzett in der fünften Szene (N. 3) wo Elvire erscheint, drückt die Angst der Forschenden mit den lebhaftesten Farben aus. (Ah chi mi dice mai — wo werd' ich ihn entdecken?) Dieses Terzett hat das Eigene, daß es plötzlich in den Dialog übergeht, und Don Juans Ueberraschung, da er Elviren erkennt, den Hörern mittheilt.

Nun die allbeliebte Favoritarie Leporello's (D dur) (Madamina! il catalogo e questo — Schöne Donna! dieses kleine Register) welche Abwechslung im Akkompagnement, welche Farbenmischung der Instrumente, und welche Karakteristik in der Akzion! Man fühlt in den kurzen aufsteigenden Achtelsnoten, bald der ersten Geige,

bald dem Basse anvertraut, das Hin- und Herdeuten mit dem Finger, bald auf dieses, bald auf jenes Mädchen, und die Stakkato herunter burzelnden Läufer zeigen das Wegmessen ganzer Provinzen auf der Bandrolle.

Die Blasinstrumente akkompagniren in dieser Arie durchgehends den Gesang und die Saiteninstrumente die Pantomime, was bei eben dieser Stelle vorzüglich in die Augen fällt. Wenn er eine Parthie heraus gezogen hat, akkompagniren jedesmal die Hörner und Klarinetten, die Geigen pausiren und greifen jedesmal da wieder ein, wo er schweigend fortmißt.

Da, wo er in der Erzählung schneller wird und die Mädchen geschwinder vorzeigt, häufen sich auch die Instrumente zum lärmenden Tutti: V'han fra queste contadi-

ne, cameriere, citadine, v'han contesse, baronesse, marchanesse, principesse, — diese Suite Kammerkätzchen, und hier manches Bürgers Schätzchen, an der Spitze drei Prinzessen, nun die Anzahl Baronessen, hier in Federn, dort in Häubchen, hier junonisch, dort wie Täubchen. —

Nach diesem kömmt das Rezitativ mit der Arie der Donna Elvire, welches Mozart erst späterhin einlegte. (Es befindet sich in der gedruckten Partitur hinter dem zweiten Akte unter dem Anhange später komponirter Stücke N. 1) Ich habe schon angemerkt, daß diese Arie Elvirens Karakter die mehrste Bestimmtheit gebe. Sie ist ohnstreitig eine der vollendetsten, die Mozart jemals schrieb, und leistet allen Forderungen des Aesthetikers Genüge. In der Deklamazion liegt so viel Weichheit und doch so viel Tiefe der Empfindung, in der Me-

lodie so viel Ausdruck des edelsten Schmerzes; — sie reißt unwillkührlich mit sanfter Rührung allmählig zur innigsten Theilnahme hin. Sie pakt nicht, aber ihr motivirter Stufengang würkt desto sicherer, bleibender, schöner — wie jedes vollendete Kunstwerk sollte. Ohne Ritornell fängt die Singstimme ganz allein im Auftakte ($\frac{4}{4}$) mit zwei Achtel an: „Mi tradi quell'alma ingrata (mich verläßt der Undankbare!) Geigen, Bratsche und Baß akkompagniren ganz piano in Viertelnoten; ein Violonzello begleitet in sekondirenden Achtelsfiguren. Einen Takt hernach fällt die konzertirende B Klarinette ein, und bringt die Melodie der Singstimme nach, welche abermals einen Takt später vom Fagott aufgenommen wird. So entsteht eine beständige Imitazion zwischen den vier konzertirenden Instrumenten: einer Flöte, einer Klarinette, einem Fagott und

Violonzell. Nur zwei Hörner füllen mit weiser Sparsamkeit die kleinen Zwischenräume.

In dem darauf folgenden muntern Hochzeitchore aus der sanften Tonart g dur (giovinette che fatte all'amore) mahlt er die reinste innigste Freude, wie sich unschuldige gute Naturmenschen freuen, sanfte Flöten, Hoboe's, Fagotte begleiten in anschmiegender Eintracht die Geigen, keine Pauken donnern, keine Trompeten betäuben, und doch macht den Hörer dieser einfach ländliche Chor fröhlicher, als der lärmende von Don Juans Gefolge im ersten Final: „Lustig! lustig lieben Leute!" — Man vergleiche die verschiedene Behandlungsart — hier spricht die reine ländliche Freude, dort lärmt zügelloser Tumult mit Trompeten und Pauken.

Elvirens Arie (No. 7.) Ah fuggi il traditor! (Verlohrne, hör' ihn nicht) ist

ein kontrapunktisches Kunststück. Mozart scheint, als habe er zeigen wollen, daß er auch in Bachischer Manier setzen könne. — Ihr Stil ist schön, aber von allen andern Piecen dieser Oper so unendlich verschieden, daß ihre Ausführung bei den Vorstellungen befremdet und wie mit dem Schlage einer Zauberruthe in das goldne Zeitalter der Bache, Händel und Hassen versetzt. Gewöhnliche Direktionen lassen sie weg, weil sie in Ansehung des Taktes für manche Sängerin eine gefährliche Klippe ist. Ihre kunstreiche Instrumentazion besteht bloß in den vier gewöhnlichen Saiteninstrumenten.

Das große Quartett (No. 8.) Non ti fidar o misera! (Fliehe des Schmeichlers glattes Wort) gehört nicht allein zu den vortreflichsten Kompositionen im Don Juan, sondern in allen andern Werken

seines unsterblichen Schöpfers. Man betrachte die Anlage, den wohldurchgeführten Plan, die Vereinigung der Instrumente: — alle Forderungen eines guten Quartetts sind aufs angenehmste befriedigt.

Die Arie Don Juans, (No. 10) die ich wiederholt anführte, ist das Karakterstück der ganzen Rolle. Hier mahlt sich die wilde, taumelnde Freude des Wollüstlings unverkennbar, vorzüglich in der Stelle: „Se trovi in piazza.“ — Wahl der Tonart, Melodie, der tändelnde, unbedeutend scheinende Baß und die volle lebendige Begleitung der Blaßinstrumente, — Fagott und Klarinetten — welche mit der Sekondvioline und Bratsche in beständiger Bewegung sind, wahre Tanzmusik; alles schnurrt, geigt und pfeift lustig schwärmend durch einander; alles dreht sich im Kreise und musizirt in vollem Athem.

Gleich karakteristisch ist Zerlinens Arie mit dem obligaten Violonzell: „Batti, batti o bel Masetto etc.“ Durch ihren sanften Karakter tritt der hierauf folgende erste Final (C dur) „presto presto! pria ch' ei venga“ in desto helleres Licht. Gewiß ist dieses einer seiner vorzüglichsten Finals — vielleicht aller, die je komponirt wurden.

Man merkt es gleich, wenn der Dichter etwas für den Komponisten that, daß er es zehnfach zu vergelten wußte. Die Anlage ist wirklich brav, und das einzige Gelungene im ganzen Texte. Alle Erfordernisse eines guten Finals sind berücksichtigt, öftere Abwechselung, keine Leeren, das Ensemble gewählt und kein zweckloses Kommen und Gehen der Personen, die Vereinigung zum letzten Chore aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was

Mozart für dieses Final that, ist außerordentlich! — Seine Schönheiten lassen sich nur empfinden, und von Kennern beim Lesen der Partitur verstehen. Wie wechseln die Gefühle! welche Kombinazion der Karaktere! Von der ersten Privatstreitigkeit Masetto's mit seiner Braut an, bis zum allgemeinen Lärmen am Ende, durch alle Abwechselungen der Empfindungen konsequent bearbeitet. Masetto — man sieht in ihm die Hauptperson des Finals — erneuert es immer fort durch alle Abwechselungen; bei der lustigsten Musik brütet er über seiner Rache. Die Menuet und das Gespräch der verschiedenen Personen während derselben ist ganz aus der Natur gegriffen. Keines hat auf das andre Bezug, und die Musik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunststück mit der Vereinigung dreier verschiedener Taktarten ver-

dient allerdings Bewunderung, und giebt die schönsten Aufschlüsse über die Behandlung des $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Taktes. Allein zur Nachahmung ist sie um deßwillen nicht zu empfehlen, weil sie, aus ästhetischem Gesichtspunkte betrachtet, dem eigentlichen Zwecke der Musik nicht entspricht und gegen die Einheit des Karakters verstößt. Auch gehört das Ohr eines Kenners dazu, die drei verschiedenen Taktarten aus einem guteingespielten Orchester herauszuhorchen. Es singt und tanzt alles durch einander und nimmt seine Stelle hier auf dem Bilde des wilden Bacchanals, wo sich jeder, selbst überlassen, belustigt, so gut er kann, mit Recht ein. Wir finden in einer französischen Oper von d'Allaygrak: Raul Crequi, eine ähnlich gedachte Stelle, wo man zu gleicher Zeit den gefangenen Raul im Kerker klagen

hört, während die Kinder dem Kerkermeister eine Romanze singen.

Soll das Mozartische Kunststück in der Ausführung gelingen, so ist von Seiten des Orchesterdirektors die größte Behutsamkeit nöthig; und wenn nicht jedes der drei Orchester auf seinen eignen Direktor sehen kann, so ist es besser, man führt gar keinen Takt und überläßt die drei Parthien ihrem Spiele. Das für sich schon unschickliche Takttreten kann die größte Verwirrung veranlassen. Am besten ists, wenn kein Orchester seinen Takt streng markirt.

Der Schlußchor: „Trema, trema scelerato!“ ist die Krone dieses Meisterwerks. Wie mahlt sich die Verwirrung in der Behandlung der Geigen! welches immerwährende Aufbrausen, Wogen und

Stürmen in den Triolen! Die Blaßinstrumente vereinigen sich mit dem Chore, das Don Juan nicht zum Worte kommen läßt, und immer schrecklicher herein braust. Seine Wirkung ist einzig, das Ideal seiner Größe unerreichbar! —

Das Terzett im zweiten Akte: (No. 2.) Ah taci ingisto core" mit seiner sprechenden Deklamazion, ist treflich gearbeitet. Die Instrumente konzertiren in so feinen Nuanzen. Das Ganze gleicht einem italienischen Abendgemählde. —

Das Ständchen mit der Mandoline ist, zumal bei der Stelle, wo es durch fis moll, h dur, e moll, in g dur modulirt, ganz im Geschmacke italienischer Serenaten. Und welche süße Töne überredender Liebe! welch warmer Odem im Gesang und Akkompagnement!

Das große Sextett (No. 6.) ist ein erhabenes Gegenstück zum Quartett des ersten Aktes und dem ersten Final. Man muß es sehr aufmerksam studiren, wenn man die Enden des künstlichen Gewebes herausfinden will. Jede Forderung wird befriedigt.

Im Deutschen verliehrt diese Oper durch den Abgang des, als Rezitativ behandelten Dialogs außerordentlich, und nirgends fällt dieser Defekt mehr auf, als in der Kirchhofsszene. Die beiden schauerlichen Adagios stehen einzeln da, weil durch das in Gespräch verwandelte Rezitativ, der Zusammenhang gänzlich unterbrochen wird. Selbst, daß im Deutschen die Instrumente der Statue vorschlagen müssen, benimmt der Stelle den größten Theil ihrer Wirkung, die der Komponist hauptsächlich auf die vor- und dazwi-

schenliegenden Rezitative berechnet hat. — Welche imposante Wirkung thut hingegen der ganz unerwartet ins Rezitativ einfallende Choral! Mozart hat es jedesmal so eingerichtet, daß D. Juan der Statue, und diese ihm den Ton vorschlägt, damit Singstimme und Possaunen desto unerwarteter eintreten. Don Juans letzte Worte schließen in a, und dieses wird vom Komthur aufgefaßt. Der Choral schließt in e; Don Juan nimmt in seinen Anfangsworten zum Rezitativ: „chi ha parlato?“ dieses e wieder auf, und giebt am Ende, bei den Worten: „chi va la?“ das g zum zweiten Chorale an, welches der Komthur zu seinem: „Ribaldo! Audàce!“ auffaßt.

Die Wirkung dieser beiden Stellen ist fürchterlich schön; die wenigen Takte so erschütternd; die Bewegung der Mittel-

stimmen, — Fagott und Terz- und Quart-posaune — so hart und frostig! Kalte Schauer überfahren den Zuhörer, er wähnt eine Stimme aus der andern Welt zu hören, und glaubt an Gespenster. Auch das Unisono der Hoboe mit den Klarinetten in der tiefen Oktave vermehrt das Schauderhafte *).

Die sonderbare Instrumentazion: Hoboe, Klarinette, drei Possaunen und zwei Fagotte mit den Kontrabässen, ist so ausgesucht, als in ihrer Wirkung entscheidend. In Behandlung solcher Stellen ist Mozart ganz originell. Jeder an-

*) Die Uebersetzung dieser beiden Stellen ist Herrn Rochliz nicht gelungen. Er hätte sich mehr an das Original halten sollen; es klingt prophetischer, wenn der steinerne Mann spricht: „Du hörst zu lachen auf, eh noch der Tag erscheint," als: „Verwegner! gönne Ruhe den Entschlafenen."

dere Komponist vor ihm hätte sie zum Rezitative gemacht. In Idomeneo ist der Orakelspruch des Neptuns auf dieselbe Art behandelt.

Der zweite Final mußte, zufolge des Plans, mager ausfallen. Kein Ensemble konnte statt finden, als zwischen Don Juan und dem Geiste. Die andern Personen, welche nur Episoden, und in die Haupthandlung nicht verflochten sind, kommen am Ende, wenn der Knoten schon zerhauen ist, singen einen Chor, ohne zu wissen, warum?

Die Armuth des Dichters ist zu auffallend, und wahrlich! nur ein Mozart konnte ihre Blöße bekleiden.

Er hat alles aufgeboten, die Zuhörer zu amüsiren, und wie schön ist es ihm gelungen! Mozarten gelang überhaupt alles,

sein schöpferischer Geist wußte aus Nichts ein schönes Etwas hervorzurufen.

In der ersten Anlage bei der Tafelszene, bildet er ein doppeltes Orchester. Die Saiteninstrumente begleiten die Singstimme und die Blaßinstrumente besetzen die Tafelmusik. Gleich mit Don Juans Eintritt blasen die Trompeten mit den Klarinetten und Hörnern einen Aufzug, und wechseln jedesmal zwischen dem Gesange mit den Saiteninstrumenten. Jetzt werden aus verschiedenen Opern arrangirte Harmoniepiecen geblasen. Mit dieser Musik weiß Mozart seine Zuhörer so lange zu unterhalten, bis Elvire auftritt. Aber diese Szene, welche überhaupt ganz am unrechten Orte liegt, ist am wenigsten musterhaft gearbeitet. Elvirens Erscheinung kann hier nichts wirken und im Akkompagnement ist der Ausdruck zu wenig berücksichtigt.

Fürchterlich schön ist der Eintritt des Geistes, das Erscheinen eines mehr als menschlichen Wesens vortreflich idealisirt. Die Posaunen stehen wohl an ihrem eigentlichsten Platze. Ich kann mich über diese Stelle deshalb nicht verbreiten, weil dergleichen Schreckensbilder sowohl in der Mahlerei, Schauspielerkunst und — Musik — den Forderungen der Aesthetik entgegen stehen. Nur die schöne Natur, nur das schöne Ideal sollte geschildert werden; das Schreckliche nie. Mord- und Geisterszenen sollte man vom Theater verbannen, denn mit beiden wird die sittliche Vollkommenheit eines Kunstwerks nicht erreicht — vielmehr geradezu zerstört. Die Opernkomponisten sollten sich unter einander verbinden, solche Mord- und Geisterspektakel nicht zu besingen. Die sanften Töne ihrer Lyra werden verstimmt, und scheu

flieht die jungfräuliche Muse vor dem wilden Geheul.

Nur der schönen Natur widmet euern Gesang, der häßlichen nie!

Die Geisterszene verdient allerdings Bewunderung, aber zur Nachahmung würde ich sie nicht empfehlen.

Wollte man den Forderungen der Aesthetik im strengern Sinne Genüge leisten, so dürften solche Karaktere, wie Don Juan, weder besungen noch dargestellt werden.

Als moralische Wesen beziehen wir alle menschliche Handlungen, die mit Willensfreiheit und Ueberlegung ausgeübt werden, auf Sittlichkeit, billigen alles, was diese hervorbringt, befördert, oder

wenigstens nicht hindert; mißbilligen im Gegensatze alles Unsittliche, und was diesem Vorschub thut. Daher steht jedes Kunstwerk, als Produkt menschlicher Willensfreiheit und Ueberlegung, unter dem Richtstuhle der Sittlichkeit. Sittlichkeit gefällt; Unsittlichkeit, ja selbst der unachtsame Leichtsinn auf sein gutes oder schlimmes Beispiel, mißfällt.

Demnach schadet der größte Künstler seinem Produkte, sey es übrigens auch noch so schön dargestellt, wenn es etwas Unsittliches und Unnatürliches zum Vorwurfe hat.

Ich wiederhole, was ich zum Eingange über diese Oper sagte: Man darf sie nicht als eine Schönheit, sondern als eine Sammlung einzelner Schönheiten betrachten.

Idomeneo Re di Creta.

Ernsthafte Oper in drei Akten.

Diese Oper macht den Uebergang aus seiner frühern in die klassische Epoche. Er schrieb sie 1781 für den Fasching in München. Den damaligen Aufenthalt in dieser Stadt rechnete er unter die vergnügtesten Tage seines Lebens, und erinnerte sich immer mit Freuden des süßen Umgangs mit vielen verdienstvollen Männern.

Ohnstreitig ist diese Oper eines seiner vollendetsten Meisterwerke. Der schöne Plan des Stücks erweiterte seinen Wirkungskreis, und gab ihm Gelegenheit, dieses schöne vollendete Ganze zu schaffen.

Der Stil ist heroisch, erhaben, und in allen herrscht eine Wärme der Empfindungen, eine Gedankenfülle, die sich nur von der Jugendkraft eines Genies, wie Mozart, erwarten ließ. Alles ist hier vollendet, die Rezitative alle mit voller Begleitung ausgearbeitet, und die Karaktere mit Bestimmtheit gemahlt, mit frischen und warmen Farben kolorirt. Jedes einzelne Stück ist hier, abgerechnet seine vorzügliche selbstbeständige Schönheit, der Theil eines vortreflichen Ganzen.

Die schönsten Karaktere sind Ilio, Idamante und Arbace. Leidenschaftlich

wild ist jener der Elektra. Ich zweifle, ob irgend in einem Werke Mozarts sich ein größerer Reichthum und in so schöner Ordnung häuft, wie in dieser Oper. Und wie viel Grazie verbindet sich mit der heroischen Pathos, welche Abwechselung! Zu wie verschiedenen Mahlereien giebt der an Stoff so reichhaltige Plan nicht Gelegenheit! Eifersucht, väterliche Zärtlichkeit, Edelmuth des Sohnes, duldende Liebe, Seestürme, Opfer, Orakelsprüche, Einschiffen der Flotte, Gefechte, Flucht vor dem Ungeheuer, Priesteraufzüge, religiöse Feierlichkeiten, alles in der regelmäßigsten Abwechselung!

Schade, daß der Aufwand, den dieses Prachtstück erfordert, seiner Aufführung so oft im Wege steht. In Cassel wurde es vom Freiherrn von Apell, ins Deutsche

übersetzt, mit vielem Pomp gegeben; sonst macht es sich sehr selten.

Die prächtige Ouverture aus D dur, ganz in demselben heroischen Stil, wie die Oper geschrieben, mahlt Krieg und Sturm. Wild bewegen sich die Tonmassen durch einander, große Erwartungen nährend, auffordernd zum Streit in die donnernde Schlacht, zum Kampfe mit den im Sturme braußenden Elementen. Sie macht nur einen Satz ohne vorhergehendes Adagio und eilt mit Riesenschritten, wie Wetterwolken vom Sturme getrieben, daher.

Die Oper selbst beginnt mit einer einzelnen Szene. Ein Rezitativ der Ilia geht der ausdrucksvollen Arie: „Padre Parenti" (g moll) voran. Welche süße Schwermuth und wie viel Wahrheit liegt

bei den Worten: „grecia caggion tu sei“ in dem Uebergange ins B dur!

Indem ich mich begnüge, mit Uebergehung vieles Vortreflichen nur auf einige vorzügliche Stellen aufmerksam zu machen, bemerke ich besonders das erste Final mit den Chören der Argonauten. Welcher Tumult! welch ein kriegerischer Lärmen! Wie drängen sich die Instrumente an einander! welche Beweglichkeit in den Saiteninstrumenten! Die Wirkung des schnellern Zeitmaßes gegen das Ende ist außerordentlich.

Und nun der Anfang des zweiten Akts mit der sanft schmeichelnden Arie des Arbace: „Zefiretti lusingheri etc.“ (E dur).

Das große Quartett in demselben Akte aus Es dur, ist vielleicht das schönste

seiner Gattung aller Zeiten und Meister. Die Tiefen seiner Harmonien sind unergründlich; sein Stil der erhabenste, und die Oekonomie der Stimmenvertheilung das Resultat des reifsten Nachdenkens, seine Verwebung beinahe unerforschlich.

Der Chor der Schiffer: „Placido e il mare andiamo tutti ci rasicura“ ($\frac{6}{8}$ E dur) mit untermischtem Solo, nach welchem er wiederholt, ist der reinste Abdruck der ruhigsten, heitersten Seele; man scheint die blaue Spiegelfläche des stillen, wellenlosen Meeres vor sich zu sehen, mit dem Boot über ihre Fluthen zu gleiten *). Bemerkbar macht sich besonders die Stelle am Schlusse: „Su su partiam or or“ Welches Hingleiten, welch sanftes Wal-

*) Sein Eindruck war bei mir so lebhaft, daß, so oft ich bei heiterm Himmel eine Wasserfahrt machte, ich auch jedesmal unwillkührlich seine Melodie sang.

len! Die Klarinetten mit den Fagotten koloriren dieses heitre Gemählde vorzüglich.

Wie verschieden von diesem ist der tumultuirende Schlußchor des zweiten Finals: ($\frac{6}{8}$ D moll) corriamo fuggiamo ce mostro." Schöner konnte die allgemeine Bestürzung ohnmöglich ausgedrückt, die Verwirrung nicht treffender geschildert werden, als in diesem fugirten Chore und in der sonderbaren, ungewöhnlichen Takart. Das Ineinandergreifen, Abfallen, Einsetzen und Nachahmen der Stimmen unter- und miteinander reißt zum Erstaunen hin, und wie allgewaltig ergreift es seine Hörer! Man wird mit dem Tonstrome fortgerissen, fühlt sein ganzes Selbst in ängstlicher Eile vorwärts getrieben, und schöpft, wie von einer großen Angst befreit, erst mit dem Fallen der Gardine

beim Schlusse dieses furchtbaren Chores, wieder Odem.

Der dritte Akt ist nicht minder reichhaltig an Schönheiten und interessanten Situationen, vorzüglich die Szene mit Idomeneo und dem Oberpriester, die Auftritte im Tempel ꝛc. Der Orakelspruch Neptuns lößt endlich den Knoten. Der Schlußchor ist eines der erhabensten und feierlichsten, und — was auch die größten Komponisten bei ihren Schlußchören vergessen — die Oper bleibt sich bis zur letzten Note gleich; kein verrücktes Tempo, keine üppig auswachsende Melodie vernichtet hier die erhabenen Eindrücke; edle, anständige Freude, Jauchzen des Volks beschließt das heroische Stück.

——oooo——

Le nozze di Figaro
opera buffa in 4 Akten.

(Komponirt 1786 auf Befehl Kaiser Josephs für die italienische Oper in Wien.)

Damals machte Beaumarchais Lustspiel: Figaro, sein Glück, und war der Klepperhengst aller Theater. Mozart ward vom Kaiser Joseph bestimmt, ihm, in eine italienische Oper umgeschaffen, auch auf Welschlands Bühnen durch seine Musik Zelebrität zu verschaffen.

Es ist bekannt, daß die italienischen Sänger durch vorsetzliche Fehler sich alle er-

sinnliche Mühe gaben, diese Oper bei ihrer ersten Vorstellung zu stürzen, und daß Mozart nach dem ersten Akte voll Verlegenheit in die Loge des Kaisers kam und ihn darauf aufmerksam machte, der die Sänger durch eine ernste Warnung zu ihrer Pflicht verweisen ließ.

1787 wurde sie von der Bondinischen Gesellschaft in Prag auf die Bühne gebracht und gleich bei der ersten Vorstellung mit außerordentlichem Beifall aufgenommen, und den ganzen Winter fast ununterbrochen gespielt. Durch sie half sich Bondini aus seiner damaligen Verlegenheit. Der Enthusiasm', den sie beim Prager Publikum, das überhaupt Mozarts Kompositionen vorzüglich schätzte, anfachte, war bisher ohne Beispiel. Man konnte sie nicht genug hören. Bald ward sie von dem geschickten Klavierspieler Kuharz in einen Klavierauszug

gebracht, in blasende Parthien, in Quintetten für Kammermusik, in teutsche Tänze verwandelt. Figaro's Gesänge wiederhallten auf allen Gassen, in Gärten, und der Harfenist bei der Bierbank mußte sein non piu andrai ertönen lassen, wollte er gehört werden. Der Grund dieses allgemeinen Beifalls lag freilich gröstentheils in der Vortreflichkeit des Werkes selbst, aber nur ein Publikum, wie das Prager, welches so vielen Sinn für die Tonkunst, so viele gründliche Kenner besitzt, konnte den Werth dieses Aufwands von Melodie und Harmonie empfinden. Auch gehört hiezu das unvergleichliche Orchester, welches die Ideen Mozarts so genau auszuführen verstand. Auf diese verdienten Männer, wenn schon keine Konzertisten, doch desto bessere Orchestersubjekte, machte die neue Harmonie, der feurige rasche Gang des Gesanges den ersten und tiefsten Eindruck.

Der verstorbene, rühmlichst bekannte Orchesterdirektor Strohbach versicherte oft, daß er samt seinem Personale bei der jedesmaligen Vorstellung so sehr in Feuer gerathe, daß er, troz der mühsamen Arbeit, mit Vergnügen von neuem wieder anfangen würde. Die Bewunderung für den Verfasser dieser bezaubernden Musik ging so weit, daß Graf Johann Thun, ein großer Kenner der Musik, der selbst eine vortrefliche Kapelle unterhielt, ihn nach Prag einlud und ihm Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause anbot. Mozart, zu sehr über die Wirkung seiner Musik auf die böhmische Nazion erfreut, begierig, ein Volk mit solch einem Tonsinn kennen zu lernen, ergriff die Gelegenheit mit Freuden. Am Tage seiner Ankunft in Prag (im Februar 1787) wurde Figaro gegeben. Mozart erschien darin. Schnell verbreitete sich der Ruf von seiner Anwe-

senheit im Parterre; so wie die Ouvertu-re zu Ende ging, applaudirte ihm das ge-gesammte Publikum.

Und wenn man beim Eintritte ins Schauspielhaus nicht wüßte, daß eine Ope-ra buffa gegeben würde, so müßte man es an der Ouverture hören. Sie karakterisirt das ganze Stück. Der tändelnde Anfang ist überraschend; das Ganze ein Spiel der schönsten, muthwilligsten Laune. Man sieht den verschmitzten Figaro mit seinen Sprün-gen und Wendungen darin, ehe sich der Vorhang eröffnet. Alles wirbelt und paukt durch einander; die Gedanken drängen sich und geben das treuste Bild froher Laune.

Dieses Tändeln geschieht aber nicht auf Kosten der Gründlichkeit. Vielmehr wußte Mozart mit dieser Anmuth so viele Kraft zu verbinden, daß Kenner und Lieb-

haber vollkommen befriedigt werden. Die Finals und Sextetts in dieser Oper sind unnachahmlich und voll tönender Harmonie. Figaro hat besonders den Vorzug, daß die mehrsten Szenen für den Gesang bearbeitet sind, was ihn an Terzetten, Duetten, Quartetten und Sextetten vorzüglich reich macht. Das Genie des Künstlers erhielt dadurch Gelegenheit, sich auszubreiten und dem Ganzen mehr Einheit und Bestimmtheit zu geben.

Gewiß ist diese Oper klassisch, und das schönste Muster komischer Singspiele.

In Ansehung ihrer Anlage, ihres Zusammenhangs, der Ausführung der Karaktere, steht sie dem Don Juan weit vor. Das starke Personale bietet eine Menge verschiedener Karaktere dar, und wie richtig sind sie durchdacht, wie fein behandelt, vom

Haupt-Karakter des Figaro bis zum episodischen Hannchen.

Figaro.—Leichtigkeit, Leben, Frohsinn mit Schlauheit gepaart, sind die Hauptzüge, welche sich gleich in der ersten Arie, sowohl durch die Wahl der Takt- als Tonart und Instrumentazion deutlich heraus heben. — Figaro's Parthie hat gewöhnlich Tanzmelodien. — So die Arie: (No. 3) „Si vuol ballare il conte Almaviva," (Will der Herr Graf ein Tänzchen wohl wagen?) Der Anfangssatz ist $\frac{3}{4}$ Takt, die Tonart das sanfte f dur und die Instrumentazion blasend, ohne Saiteninstrumente. Erst im zweiten Abschnitte $\frac{2}{4}$

„Man muß im Stillen,
Nach seinem Willen
Menschen zu lenken,
Die Kunst verstehn *)."

*) Nach Verdeutschung des Freiherrn von Knigge.

treten die Geigen kraftvoll ein. Figaro, über seine Schlauheit mit sich selbst zufrieden, fällt nach der ernsten Lehre der vorigen Stanzen in die erste Tanzmelodie mit den Blasinstrumenten, und wiederholt sein: „Will der Herr Graf ein Tänzchen wohl wagen?“ Dann die Arie im vierten Akte: „Oeffnet eure Augen, arme betrogne Männer!“ Selbst dem Verdruße wußte Mozart den Anstrich von Laune zu geben; der leichte Figaro satirisirt über sich selbst. Wie unendlich verschieden ist seine Eifersucht von jener des Grafen Almaviva! Wie gravitätisch zeigt sich dieser Spanier, z. B. in der Stelle im Terzett: „Geschwind die Thür geöffnet!“ (Tempo di menuetto C dur.) Die Geigen fangen in der Tiefe mit Pralltrillern an, und wirbeln sich in demselben Verhältnisse hinauf. Am schönsten ist er im Final des zweiten Akts, und im großen Sextett des dritten, behandelt.

In dem Richter Don Curtio hat Mozart seiner Satire ungezügelten Lauf gelassen. Unwissenheit bläht sich mit der Würde ihres anvertrauten Amtes, und sagt mit feierlichstem Ernst — allgemein anerkannte Abgeschmacktheiten. Man nehme die Arie aus D dur, und man kann sich des Lachens nicht enthalten, mit welcher Gravität, mit welchem Bombast von Instrumenten die Stelle aufgeführt ist: „Sich zu rächen, welche Wollust für den Weisen!" Und dabei sieht es im Akkompagnement so konfus aus, wie im Kopfe des dummstolzen Amtmanns. Menschen solcher Art blähen sich nirgends mehr, als wenn sie Gelegenheit finden, die Würde ihres Amtes, gestützt von ihrer Oberherrschaft, gegen Schwächere zu mißbrauchen, wie der Fall im Final des zweiten Akts ist, wo er als Maschine des Grafen mit diesem auftritt und dummblähend sein Amt ver-

waltet. Es ist der vorletzte Satz, wo das Final in Es dur modulirt, in welchem Mozart die Gravität dieser erlauchten, wohlweisen Gerichtsperson persiflirt. Die ernste Tonart ist komisch behandelt und die Melodie, in ungleicher Bewegung fortrückend, gibt ein groteskes Bild lächerlicher Amtswürde.

Basilio's niederträchtiger, kriechender Karakter liefert ein bedeutungsvolles Gegenstück zu dem vorhergehenden. Eben so abgeschmackt wie jener, aber kriechend, geschmeidig, weil er nicht das Ansehen des Erstern hat, macht er den Liebediener von dem Grafen, den Kuppler und verschießt seine Bolzen. Mozarten scheint bei Bearbeitung dieses Karakters irgend ein Musikmeister — ich möchte wohl sagen, der italienische Kapellmeister eines gewißen Hofes — der seine mittelmäßigen Talente

mit vollen Backen auszuposaunen versteht und gegen seine Obern sich schamlos der niederträchtigsten Kriechereien erlaubt — ein Kapellmeister Nebel in Islands Bewußtseyn — zum Modell gedient zu haben. In seiner Arie im dritten Akte (B dur) in den Jahren, wo die Stimme der Vernunft vergebens spricht, liegt der ganze Kubus seines Karakters, Feigheit, Schmeichelei und Arroganz. Die abgestoßenen Violin-Noten des Akkompagnements benehmen dem kühnen Gange der Melodie alle Kraft, und scheinen die Worte Lügen zu strafen.

Der Page Cherubino ist eines der schönsten Gemählde in der Gallerie unsres Raphaels. Welches Schmachten, welche Sehnsucht! Und wie verschmelzt der zum Jüngling heranreifende Knabe zwischen Mann und Weib! Seine Melodien füh-

ren einen sonderbaren Karakter. Es athmet in ihnen die empor keimende Kraft des Jünglings, von jungfräulicher Schamhaftigkeit gebunden. Der Knabe fühlt, lernt seine Bestimmung — in der Schule lüsterner Weiber — kennen, seine Erfahrungen sind seinem Alter vorgerückt, wollüstige Glut hat sein Herz entzündet, und noch kann er sie nicht stillen. Er wünscht der Zeit Flügel, um alles genießen zu können, was er, aus dem bereits Erfahrnen, ahnet. Wie mahlt sich alles dieses in der schmachtenden Arie: „Voi che sapete ch'e cosaeamor," (Die ihr der Liebe Quaalen kennt.)

Der Karakter der Gräfin, wie schön ist er behandelt! — Betrogne Hoffnungen, Kummer, freudenleere Tage, getrübt von der Eifersucht eines Mannes, der sie mit Liebe täuschte, und — betrog! Wie

schön wußte Mozart den Ausbruch dieser Gefühle in dem edeln Karakter zum Theilnehmen erweckenden, erhabenen Dulden zu verwandeln! Wie edel und mit welcher Delikatesse ist diese Parthie behandelt! Zum Beleg mag die unvergleichliche erste Arie des zweiten Akts aus Es dur: „Reich, o reiche mir die Schaale!" dienen. Selbst durch die lärmenden Finals, wenn der Strudel verworrener Gefühle alles mit sich fortreißt, bleibt er sich gleich, durch die ganze Oper gut gehalten; selbst bei der verfänglichen Situazion, wo sie zum Abentheuer willigt, mit welchem die Treue der Männer probirt werden soll, entschließt sie sich nur schwer, und man fühlt, wie viel Ueberwindung ihr dieser Entschluß kostet. Unter allen weiblichen Karakteren, die Mozart zeichnete, ist dieses der vollendetste und edelste.

Susanne, das verschmitzte Kammermädchen, eine Zerline im Umgange mit der Welt, mit ihren Fehlern und Schönheiten bekannter, weiß ihren Mutterwitz besser zu brauchen, und handelt mit mehrerer Unbefangenheit; der Schleier erborgter Unschuld ist durchsichtiger, als bei jener. Das Duett mit Marzelline im ersten Akte (A dur) wo sich die eben so treffend gemahlte Haushälterin mit ihr zankt, und die beiden einander ziemlich plebeg — doch aus der Natur solcher Geschöpfe gegriffen — persifliren und mit steigender Galle auslachen, liefert die deutlichste Uebersicht beider Karaktere.

Hannchen ist das weibliche Gegenstück des Cherubino, uud wenn schon als Gegenstück in schwächeres Licht gestellt, dennoch verhältnißmäßig ausgeführt. Ihre kleine Ariette, mit welcher der vierte Akt be-

ginnt (F moll) paßt in der Wahl der Tonart des Zeitmaaßes, völlig, zu jener, jungen Mädchen in gewissen Jahren, ehe sie zur Liebe völlig erwachen, karakteristisch eigenen ängstlichen Bedächtlichkeit. Und wie artig wußte Mozart das Suchen an der Erde zu mahlen! (Sie sucht eine Stecknadel) „J'ho perdutto me meschina,“ „Ach verlohren meine Nadel!“ Die Melodie kriecht nur unmerklich vorwärts, wiederholt sich, faßt die kaum gehörte Notenfigur wieder auf, wie einer, der etwas sucht und immer wieder auf den Platz sieht, den seine Augen kaum verlassen haben, als müsse er es da und nirgend wo anders finden. Nur bei der Stelle, wo ihr einfällt, was der Graf, was ihre Pathe darüber sagen werde, erschrickt sie; die Noten werden geschwinder, die Melodie drängt sich im Verhältniß mit dem Vorhergehenden bei den Worten: „e il Signor!“ (und der

Herr Graf!) Aber sie findet nicht, was sie sucht, fällt in ihre vorige Trostlosigkeit zurück; und schließt ihre Ariette so traurig, bedächtlich, schleppend, als sie begann.

Ueberhaupt verdient diese Oper wegen der glücklich behandelten Nuanzirung ihrer Karaktere, deren fast jeder sein Seitenstück darin findet, vorzüglich studirt zu werden. Man halte z. B. Don Curtio und Basilio, Susanne und die ältere Marzelline, Cherubin und Hannchen, die Schilderung der Eifersucht des Grafen und Figaro's gegen einander. Welche herrlich nuanzirte Farbengebung im Verhältniß zum Ganzen!

Italienische Komponisten begnügen sich bei ihrer Opera buffa dem leichten plappernden Gesange, ein eben so gehaltloses

einzelnes Akkompagnement unterzulegen. Betrachtet man dagegen die Volltönigkeit der Instrumentazion, den schön geregelten Kontrapunkt, der den Quartetten und Sextetten hier zum Grunde liegt, die unübersählbare Menge komischer Gedanken und Mahlereien, und dabei die ganz einfache sangbare Melodie, so tändelnd, anschmiegend, so leicht zum Nachsingen — aller Wust italienischer Buffonaden sinkt in sein altes, längst verdientes, Nichts. Hier ist keine Wiederholung, keine ekelhafte Monotonie, womit die Cimarosa's und Trajetta's, Paesiello's und Bertonis langweilen, alles athmet hesperische Fülle und Neuheit; Blüthe drängt sich an Blüthe; wohin man blickt, lacht Jugend und Frühlingsheiterkeit aus dem schönfarbigen Bilde.

Nach dem ersten Klavierauszuge des Herrn Kuharz, erschien einer von Nerfe

bei Simmrok in Bonn, welches ohnstreitig der vollständigste und beste ist. Unter den Verdeutschungen kömmt die Freiherrl. von Kniggische, welche auch diesem Auszuge untergelegt ist, dem italienischen Original am nächsten.

La Clemenza di Tito.

Opera seria in 2 Akten.

Von den böhmischen Ständen zur Krönung des Kaiser Leopolds II. als böhmischen König zu Prag bestellt. Der Text ist von Metastasio. Mozarts letzte Oper. Er begann ihre Komposizion in seinem Reisewagen von Wien, und vollendete sie innerhalb achtzehn Tagen in Prag 1791.

Da sie für ein Krönungsfest, und zwei eigends darzu angenommene Sänger aus Italien, geschrieben war, mußte er noth-

wendig brillante Arien für die zwei Hauptrollen schreiben. Aber sie stehen hoch über dem gewöhnlichen Troß der Bravourgesänge.

Man hält diese Oper für Mozarts vollendetstes Werk. Ich kann diesem Urtheile nicht geradezu beipflichten.

Mozart schrieb diese Oper bei hinschwindenden Kräften. Sein großer Genius war im Abschiednehmen begriffen. Mit seinem siechendem Körper *) mußte auch die Energie seines Geistes ermatten. Daher die einzelnere Instrumentalbegleitung, die stille Erhabenheit und — Schwermuth in den Melodien und dem Karakter des Titus. Metastasio hatte diese Oper ur-

*) Während dieses Aufenthalts in Prag und folglich während der Komposizion dieser Oper, kränkelte und medizinirte Mozart beständig.

sprünglich in drei Akte abgetheilt. Aber eben dieser Mozart, der sonst so gern komponirte, sich über alles verbreitete, allenthalben die Schätze seines Genies verschwenderisch austheilte *), ward hier mit einem Male verdrießlich und karg. Er machte aus drei Akten nur zwei, schmolz den ersten und dritten Akt, wohl oder übel, an einander, und ließ die dialogisirenden Rezitative von einem — seiner Schüler dazu verfertigen.

Diese Oper hat einen ganz eignen Karakter und gleicht keiner der andern Arbeiten dieses Künstlers. In den Arien herrscht das Gefühl eines sinnenden, trau-

*) Man vergleiche! — Zu dem schon für sich musikreichen Don Juan komponirte er noch ein halbes Dutzend Stücke nach, daß man kaum weiß, wo man sie bei der Vorstellung unterbringen will, und hier strich er einen ganzen Akt des Textes geradezu weg! —

ernden, stillen Geistes, und alle zärtlichen Empfindungen färben sich mit einer Farbe von Schwermuth an.

Nur in den Finalchören rast er sich gewaltsam aus seinem hinsterbenden Schlummer empor. Es ist das letzte Auflodern des verlöschenden Lichts, das noch einmal alle seine Kräfte sammelt, ehe es in gänzliche Finsterniß versinkt.

Auch der Mangel an zusammengesetzten Stücken, als Quintetten, Sextetten, fällt auf. Es sind meistens nur Arien und Chöre, und wie kurz sind die Duetts abgefertigt! Man fühlt die Leere, das Erschlaffen der Energie des großen Meisters. Die Instrumente konzertiren weniger, sind weit einzelner — was überhaupt von der ganzen Begleitung verstanden werden kann — als in seinen andern

Werken. Seine Lieblingsarbeiten, die kanonischen Sätze, machen sich seltner.

An edler Einfalt hat das Ganze gewonnen; allein wir wissen, daß Mozart auch bei dem größten Aufwande seiner Kunst, bei der reichhaltigsten Instrumentazion dieses Kunstgesetz nie aus den Augen verlohr.

Studirt man diese Oper, vergleicht man sie gegen seine andern Werke, so ist ihre Verschiedenheit von jenen auffallend, und ich habe mich bei ihrem Studium oft der Thränen nicht enthalten können, wenn ich mir die Auspizien, unter welchen Mozarts Geist arbeitete, recht lebhaft vorstellte, und die immer leerer werdenden Taktkolumnen der Blaßinstrumente den gebundenen Fittig seines Genius anzudeuten schienen. In dieser Stim-

mung lese man das schwermüthige Rondo (F dur) mit obligatem Bassethorne im 2ten Akte: „Non piu di fiori." Eine geheimnißvolle Ahnung scheint den Sänger umschwebt zu haben, daß auch ihm die holden Kinder des Frühlings nimmer blühen würden.

Das, außer den Chören, sehr eingeschränkte Personale dieser Oper, die wenige Handlung des Stücks waren ebenfalls nicht geeigenschaftet, sich in ausgeführten Bildern zu verbreiten. Manche Arietten und Duetts scheinen nur Skizze zu seyn.

Titus ist der Hauptkarakter und mit einer — ich möchte fast sagen — ängstlichen Sorgfalt gezeichnet. Mit feinem Sinne faßte Mozart die Einfachheit, die Ruhe und stille Erhabenheit des Titus, mit Kummer schattirt, auf, und über-

trug sie — damals wohl seine eigene Empfindungen — in die Komposizion. Jeder Theil, selbst die gemäßigte Instrumentalparthie, trägt dieses Gepräge an sich, und vereinigt sich zu der schönsten Einheit des Ganzen.

Vitellia steht diesem schönen Karakter ganz entgegen. Mozart mahlte ihre Wildheit, ohne zu vergessen, was er der darstellenden Kunst schuldig war, und ist Vitellia gleich ein moralisches Ungeheuer, so schont Mozart doch das feine Gefühl des Zuhörers und zeigt uns die Unmenschliche immer noch menschlich genug.

Servilia, die Geliebte des Titus, welcher Edelmuth! welche immer wahre Größe! Ganz das Seitenstück ihres erhabenen Geliebten! Ihr stummes Dulden, ihre gewaltsam unterdrückte Flamme, wie

schön wußte Mozart es in der Arie: „Per pieta non ricercate la cagion del mio tormento!“ Laß mir meinen stillen Jammer, frage nicht, was so mich quälet! (Es dur mit obligatem Horne) zu mahlen! Der Ruf des Horns in dem Allegro assai, auf die Stelle: „chiamo solo o Dio la morte“ greift ans Herz und erschüttert alle Nerven.

Sextus und Annius, das Bild der zärtlichsten Freundschaft, spiegelt sich in dem liebevollen Duettino (C dur $\frac{6}{8}$) „Deh prendi un dolce amplesso amico mio fedel.“ In deinem Arm zu weilen, Freund, welche Seligkeit!

Die Ouverture (C dur ist) durchgängig nach jener des Idomeneo gearbeitet und fängt mit denselben Notenfiguren an. Ganz im heroischen Stil, wie jene, ge-

schrieben, enthält sie den ganzen Plan der Oper. Das Brasseln der Flammen, das Geheul beim Feuerlärm des brennenden Kapitols, zeigt sich so, wie der Pomp des römischen Quiritenaufzugs, Vitellias Wildheit und Titus Erhabenheit, darin. Sie ist volltönig und nebst den Finals das fleißigstinstrumentirte Stück der Oper.

Alle übrigen Stücke verrathen den großen Geist ihres Schöpfers. Der Final des ersten Akts ist eine der vollkommensten Arbeiten Mozarts. Ausdruck, Karakter, Empfindung wetteifern darin, den größten Effekt hervorzubringen. Gesang, Begleitung, Instrumentazion, Modulazion, der Wiederhall der fernen Chöre bewirken bei jeder Aufführung eine bei Opern seltne Täuschung. Der Schlußchor des zweiten Akts ist gewiß unter

allen Chören der fließendste, erhabenste, ausdruckvollste.

Bei ihrer ersten Vorstellung gefiel diese Oper, die jetzt noch immer mit dem größten Entzücken gehört wird, nicht so sehr, als sie's verdiente. Ein Publikum, von Tanz, Ball, Vergnügen aller Art und dem prunkenden Geräusch des Krönungsfestes betäubt, konnte ohnmöglich für die einfachen Schönheiten Mozartischer Kunst Sinn haben. Ueberhaupt erfordert der Genuß dieses Kunstwerks eine reingestimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth. Auch wirkt es nur nach und nach, und nur wiederholtes, aufmerksames Hören weihet allmählich in seine erhabenen Mysterien ein.

Die vorzüglichsten Klavierauszüge dieser Oper sind der Leipziger bei Breitkopf

und Härtel mit dem Titelkupfer des brennenden Kapitols, und jener bei Simmrok zu Bonn.

Die deutsche Uebersetzung ist vom Freiherrn von Apell für das Kasselsche Theater.

—— oooo ——

Die Entführung aus dem Serail.

Ein deutsches Singspiel in drei Akten.

Auf Befehl des Kaiser Josephs II. für das deutsche Nazionaltheater in Wien 1782. komponirt. Der Text ist von Herrn Bretzner.

Joseph II., seiner schönen Ideen zu Folge, den Geschmack an italienischen Opern, durch Unterstützung deutscher Singspiele und Sänger zuverdrängen, und für das Vaterländische zu stimmen, versammelte die besten Sänger und Sängerinnen und ließ von Mozart dieses Singspiel setzen.

Es wurde zu Wien und Prag, und in der Folge allenthalben, wo es gegeben ward, mit solch allgemeinem Enthusiasm von Kennern und Nichtkennern aufgenommen, als wenn alles bisher Gehörte und Gekannte keine Musik gewesen wäre. Alles war entzückt, hingerissen von den neuen Zaubermelodien.

Dieses Kunstwerk schrieb Mozart in seinem Bräutigamsstande mit Konstanze Weber, der Schwester der berühmten Sängerin Lang. Den Einfluß, den diese Seelenstimmung auf die Komposizion dieses Singspiels, so wie auf Idomeneo *) haben

*) Idomeneo wurde 1780 und die Entführung 1782 komponirt. Man merkt es ihr an, welch ein reiches Werk sie zum Vorgänger hatte. Auch Idomeneo fällt in die Periode seines Liebesumganges, und man sagt, er habe mit dieser Komposizion die Gunst der Eltern seiner Braut, welche ihm anfangs abgeneigt waren, weil er kein gewisses Einkommen hatte, erringen wollen, was ihm auch gelang.

müßte, wird jedermann erkennen, der sie hört. Es ist voll süßer Gefühle schmachtender Liebe.

Dieses Singspiel ist noch ganz in jenem, damals gewöhnlichen Zuschnitte deutscher Singspiele. Die Simphonie hat noch ihre drei Sätze, (was Mozart sonst bei keiner Oper begangen hat) ein Allegro, Andante und Allegro, welches freilich durch seine schleppende Verzögerung der Ueberraschung schadet; keine Finals.

Der erste Akt schließt mit einem Terzett; der zweite mit einem Quartett und der dritte nach damals vom Vater Hiller und Standfuß hergebrachter Weise, mit einem Rundgesange, wo jede Person zu guter Letzt ihr Verschen singt. Im Ganzen, und die Fehler seines Zeitalters abgerechnet, ist der Plan dieses Singspiels

vortreflich und seine Fabel gewiß das vernünftigste aller übrigen Opernsujets. Die Karaktere sind, wie das von einem Manne wie Bretzner, zu erwarten war, vortreflich gezeichnet und von Mozart noch vortreflicher kolorirt.

Konstanze, ganz das leidende, treu liebende Mädchen. Welche bange Sehnsucht weht in ihrer Parthie! Und welcher Muth beseelt sie, wenn es darauf ankömmt, ihrem Geliebten treu zu bleiben, oder mit ihm zu sterben! Ihre erste Arie im ersten Aufzuge (B dur mit Bassetthörnern) „Ach, ich liebte! war so glücklich!" lebt ganz in der Fantasie der hellsten Erinnerung. Dann die zweite mit dem Rezitativ: (g moll) „Taurigkeit ward mir zum Loose ꝛc." Welche Schwermuth! Welcher nagende Kummer scheint

die Musik selbst zu verzehren! Man nehme die Stelle:

> Gleich der Wurm zernagten Rose,
> Gleich dem Gras im Wintermoose,
> Welkt mein banges Leben hin.

Bei den Worten der letzten Zeile, welche Mahlerei! welches lebendige Bild des Hinsterbens in der Instrumentalbegleitung! Das Horn singt decrescendo fort; der Fagott schmelzt in ziehenden Noten; die Geigen und alle übrigen Instrumente sinken sterbend abwärts! In derselben Arie ist die Stelle mit dem Fagott und der Flöte so wahr gesagt:

> Selbst der Luft darf ich nicht klagen
> Meiner Seele bittern Schmerz;
> Denn unwillig sie zu tragen,
> Haucht sie alle meine Klagen
> Wieder in mein armes Herz.

Der Heroismus in der Arie mit Trompeten und Pauken (C dur) „Martern aller Arten“ ist außerordentlich und karakterisirt die treue, standhafte Liebe. — Und wessen Thränen flossen nicht bei dem letztern Duett, wo Bellmor und Konstanze sich, wechselnd tröstend, zum Tode bereiten?

Don Bellmor ist ein schönes Ideal eines treuen Liebhabers. Wie mahlt sich sein Muth, alles für sein Mädchen zu wagen, und die Angst, sie vielleicht für sich verlohren zu sehen! Die mahlerische Arie mit dem Rezitativ (A dur) „Ach wie ängstlich, ach wie feurig klopft mein liebevolles Herz!“ ist die reinste Sprache des Liebesehnenden Herzens. Wie schön mahlen die Violinen das Pulsiren des ängstlichen Herzens; und bei der Stelle: „War das ihr Lispeln? war das ihr Seufzen?“

wie passend ist das Flötensolo hingestellt! Die Deklamazion des kurzen Rezitativs mit nachahmender Hoboe ist so redend, als durch die Instrumentazion eigenthümlich karakterisirt. Die zweite Arie (B dur mit obligaten Klarinetten) „Wenn der Freude Thränen fließen ꝛc." Die Melodie ist schwärmerische Liebe, der Abdruck der zärtlichsten Empfindung. Die Zuversicht, der starke Glaube der Liebe beseelt mit allmächtigem Odem die dritte Arie: (Es dur) „Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau, o Liebe, deiner Macht!" Welch fester Gang in der Melodie! Und der Baß, wie sicher tritt er auf! Welche Wärme, welche frohe, sich mit diesem Glauben verschwisternde Hoffnung mahlen die kurzen, heitern Zwischensätze der Hörner und Klarinetten in die zuversichtliche Deklamazion! Sie bilden einen glänzenden Pallast werdender Seligkeiten, die gewisse Aussicht

auf den süßen Lohn der Liebe, auf den festen, unwankelbaren Grund der Treue.

Blondchen, eine freie Engelländerin, die auch in der Sklaverei das Gefühl ihrer Würde nicht verliehrt. Ihre Naivité entzückt, ihre Launen erheitern. Ich wiederhole, was ich bei Zerline und Susanne sagte, solche naive Mädchenkaraktere waren Mozarts Lieblingsarbeit. Nur ist die wilde Engelländerin weit lebhafter kolorirt, als Zerline und Susanne. Welches Feuer, welcher muntre Geist athmet in der Arie: „Welche Wonne, welche Lust!" (g dur) Wie rasch bewegt sich die Melodie! welches Leben in der Sekondvioline, und wie karakterisiren die Flöten das frohe Mädchen! Und wer kann sich bei der Stelle im Duett mit Osmin (Es dur): „Ich gehe, doch rathe ich dir — nicht so viel, nicht so viel, nicht so viel, du armer

Geselle, und wenn du der Groß-Mogol wärst!" des Lachens enthalten, wie drollig sie ihren alten grämischen Osmin parodirt? Dieser sagt vorher in Triolen: „Wahrhaftig nicht eh von der Stelle" und die folgende Stanze: „bis du zu gehorchen mir schwörst" ganz in langen, immer tiefer gravitätisch herabsteigenden Baßnoten. Eben so äffet ihn das lose Blondchen nach. Der Vers: „Nicht so viel, du armer Gesell ꝛc." läuft in denselben Triolen, und der andre faßt dieselbe gravitätisch herabschreitende Melodie auf, so tief als die Diskantsängerin in den Baß herunter kann, „und | wenn | du | der | Gros | mo | gol | wärst!" Dann schlägt sie aber schnell wieder in ihre Oktave und wiederholt denselben Vers hurtig und lachend. Die Wirkung dieser meisterhaft, ganz der Natur abgeschriebenen, Periode ist entschieden.

Daß Mozart mit seinen Instrumenten wirken konnte, was er wollte, und nie eines an seinen unrechten Platz stellte, beweißt der glückliche Gedanke in Blondchens erster Arie: (A dur) „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln ꝛc.“ wo er die Blasinstrumente gänzlich wegläßt, und bloß mit Geigen, Bratsche und Violonzell akkompagnirt.

Pedrillo, wie mehrere seiner Brüder, lustig, gewand't und feig. Seinen Karakter bezeichnet die Arie: „Frisch zum Kampfe ꝛc.“ worin er sich Muth einsprechen will und seinen eignen Worten nicht traut, vortreflich. Die Tonart ist zwar D dur, der Ton der Entschlossenheit, aber das Akkompagnement, namentlich die ganz originell angebrachten Trompeten, welche immer da schweigen, wo sie laut werden sollten, widerspricht dem Texte alle Augenblicke, wie

Pedrillo's inneres Gefühl seinen Worten. Man betrachte das zitternde Akkompagnement der Geigen, in der Stanze: „Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen?" Auch der Deklamazion merkt man den blos geborgten Muth an, aber die Stelle: „Nur ein feiger Tropf verzagt" singt er aus völliger Ueberzeugung. Ueberhaupt ist dieses eine der durchdachtesten Arien, welche Mozart je komponirte. Sein Vorgänger in dieser Idee war wohl Gretry in Zemire und Azor, wo der feige Ali im Schlosse des Zauberers ebenfalls eine Arie singt, in welcher das Akkompagnement dem Texte widerspricht. Sie befindet sich zu Anfange des ersten Akts:

Das Wetter ist vorbei,
Ich höre keinen Regen,
Bald wird der Sturm sich legen.

Die Instrumente mahlen indessen ein fürchterliches Ungewitter. —

Selbst der unerwartete Trompetenstoß bei Pedrillo's Stelle in der Fermate: „Frisch zum Streite!" ist mehr ein Angstgeschrei, als wirkliche Aufforderung. — Und mit welcher Angst die Romanze: „Im Mohrenland ꝛc." gesungen wird, liegt zu deutlich am Tage, da sie sich in die entferntesten Töne verirrt. Wenn auch Mozart mit diesem sonderbaren Tonstücke blos die Romanze karakterisiren wollte, so hat er gewiß Rücksicht auf den Sänger und die Umstände, unter welchen er sie singt, genommen; und so wird sie für diesen zugleich Karakterstück.

Osmin ist ganz, was er seyn soll, ein grober, niederträchtiger Türke. Sklavensinn und die ihm so nah verwandte sinnlose Grausamkeit, läppische Brutalität karakterisiren diese orientalische Nichtswürdigkeit in scharfen Umrissen. Wie grell hallt seine

Grausamkeit durch den wilden Eisenton der Janitscharen-Musik in dem, die Musik der Morgenländer karakterisirenden wilden (A moll) „Erst geköpft und dann gehangen" wieder! — Und der Ausdruck der wilden, barbarischen Grausamkeit, mit welchen schreienden Farben ist er aufgetragen! Bei der Stelle: „Dann gespießt auf heiße Stangen" mahlt der Triangel unwillkührlich; man hört die Eisen klappern. Welche Wuth schwellt die wild in einander heulenden und winselnden Blasinstrumente, bei der Stelle: „Dann getaucht, dann gebunden." — Wahrlich! die Musik spricht allein. Die wilde rohe Schadenfreude in der Arie: „Ha! wie will ich triumphiren" ist empörend. Man wendet sich mit Abscheu von dem Ungeheuer und verkennt selbst Mozart. Wie hart, unbeugsam ist der Gang der Melodie! Wie viel Wahres liegt in dem ersten Unisono-

Satze bis zu der Stelle: „Und die Hälse schnüren zu, schnüren zu.“ Der Akzent, der auf das „und“ gelegt ist, so wie die schnelle Wiederholung des „schnüren zu“ ist voller Wahrheit und zeugt von tiefem Studium. Die dritte Arie: „Solche hergelaufne Laffen“ (F dur) giebt das einzelne Bild seiner rohen Schlauheit und abgeschmackten Brutalität. Er bemüht sich, dem listigen Pedrillo begreiflich zu machen, daß er gewaltig klug wäre, und betet ihm zu wiederholten Malen vor: „Ich hab' auch Verstand!“ Das gewöhnliche jener Leute, die keinen haben, daß sie desto öfter damit prahlen. Die Wiederholung, und immer einen Ton höher, bis auf die Letzt das nachdrückliche „Ich“ unter dem Ruhepunkte, und hinterher — „hab' auch Verstand“ ist voller Wahrheit. Nun im schnellern Zeitmaaße, mit eilends nach einander folgenden Sylben:

„Drum, beim Barte des Propheten!
Ich studire Tag und Nacht,
Ruh nicht, bis ich dich seh' tödten,
Nimm dich, wie du willst, in Acht."

ist ganz die Sprache solcher kleinen elenden Tyrannen, die bei jeder Gelegenheit ihren Untergebenen ihre Gewalt fühlen lassen. Dann die in schnell aufsteigenden Noten wiederholte Drohung: „nimm dich in Acht, nimm dich in Acht!"

Sogar in seinen Liedern der Liebe ist der Kerl fatal. Man nehme seinen schleppenden Vortrag des Liedchens: „Wer sein Liebchen hat gefunden:" wie ganz in seinem Karakter ist es geschrieben! Die Tonart G moll, zu nichts weniger als solch einem Liede geschaffen; und wie träge schreitet Melodie und Zeitmaaß! Alles deutet darauf hin, daß der Kerl gar nicht fühlt, was er singt, daß er gedankenlos

trallert; besonders sagt der Abfall mit dem Trugschlusse in Es; wo dem Grundtone g, als Terz betrachtet, Es untergeschoben wird, daß der Sänger nichts weniger, als Tröster und Freund seyn könne, und die Unbestimmtheit des Schlusses in den unvorbereiteten Ton mahlt seinen seichten Begriff von Trost und Freundschaft im deutlichsten Umrisse. Auch sein „Trallera" ist höchst erbaulich und reizt mehr zum Einschlafen, als zur Freude. Die Melodie und das Akkompagnement dieses Liedchens sind so passend, so vortreflich gewählt, daß es schlechterdings nicht möglich ist, eine bessere Wahl zu treffen. Mozart erscheint hierin als großes hellsehendes Genie. Die Idee ist so richtig durchdacht, als empfangen. Selbst das Ritornell ist ein Kunstgriff, indem es die Melodie des Schlusses angiebt. Hierdurch sucht er uns zu überreden, Osmin habe schon lange im

Hause gesungen, eh er heraus kam, und was wir hören, sey bloß die Fortsetzung des Liedchens, das er inwendig anstimmte.

Dieser Osmin, so schläfrig bei Liebe und Freundschaft — was gar nicht in seinem Karakter liegt — wie ganz anders erscheint er, wenn vom Hängen und Spießen die Rede ist! Wie geräth er da in Feuer und Flammen! — Man vergleiche seine grausamen Arien: „Erst geköpft, dann gehangen ꝛc.“ und „Ha! wie will ich triumphiren! ꝛc.“ gegen dieses, und der Karakter liegt in grellen Zügen am Tage.

Da das Stück in irgend einem Orte der Türkei spielt, so hatte Mozart Gelegenheit, Janitscharenmusik anzubringen, und wie vortheilhaft er sich derselben bediente, beweißt die Ouverture (C dur)

welche, so wie die Parthien Osmins und der Türken Chöre, ganz im asiatischen Stile geschrieben sind. Die Wirkung ist außerordentlich. Auf die ersten Takte Piano der Violinen und des Violonzells, vom klimpernden Triangel begleitet, das hereinbrausende Tutti des vollen Orchesters mit Trompeten, Pauken und der Janitscharenmusik, und die bizarren Uebergänge in die Molltöne, ganz im Geschmacke jener rauhen barbarischen Nazion! Aus diesem Geheul und Donnerschlägen hebt sich eine klagende Melodie empor. — Don Bellmor erscheint unter den Türken, seine Geliebte zu suchen. Dieses giebt das Andante ($\frac{2}{4}$ C moll). Es ist ganz die erste Arie Don Bellmors, die der Ouvertüre folgt; nur daß sie dort in der harten Tonart spielt. Das Solo auf der Hoboe und in der Folge, beim Uebergange ins Allegro, jenes auf der Flöte, mit

dem Fagotte sekondirt, heben diesen Satz vorzüglich. Der letzte Allegrosatz ist mit einigen Abänderungen die Wiederholung des erstern.

Die Chöre der Türken bei der Ankunft des Luftschiffes und am Schlusse, athmen einen starken, kühnen Geist, zumal das erstere: „Singt dem großen Bassa Lieder ꝛc.“ Auch beim Trinkliede: „Vivat Bacchus ꝛc.“ ist die Janitscharenmusik gut angebracht; sie tritt ein, sobald Osmin den ihm vorgesungenen Vers nachsingt.

Und nun das unnachahmlich schöne Quartett zum Schlusse des zweiten Akts. Welche Haltung der Karaktere! welche Beleuchtung der Empfindungen! Und wie richtig gedacht, wie meisterhaft durchgeführt! Man muß es mehrmals hören,

muß die Partitur auswendig gelernt haben, wenn man alle seine namen- und zahllosen Schönheiten ganz verstehen will. Ich begnüge mich, nur auf die feine Nuanze in dem kanonischen Satze: „Ich verzeihe, deiner Reue" aufmerksam zu machen.

Blondchen ist ein edles Mädchen, Konstanze ist aber in Hinsicht auf ihre Bildung und Empfindungen weit über sie erhaben. Konstanze vergiebt eher, als Blondchen, und diese scheint blos dem schönen Beispiele ihrer Gebieterin zu folgen, indem sie ihr den angefangenen Kanon abnimmt und ihrem Pedrillo die Hand zur Versöhnung reicht. Im Tutti bei der Stelle: „Nichts fache das Feuer der Eifersucht an!" spielt die Trompete eine sehr vortheilhafte Rolle. Indem sie diopsonisch mit der Singstimme geht, hebt sie den Ausdruck der Stelle gewaltig.

Die Szene vor dem Schlußchore zwischen Bellmor und Konstanze, wo sie sich wechselnd zärtliche Vorwürfe machen, dann trösten und auf ihr Schicksal vorbereiten, ist der Triumph der ganzen Oper, das korrekteste Gemälde Liebender Leiden und erhabenen Duldens, von der traurigen Hoffnung überdämmert, daß ein gleiches Schicksal beide treffen werde.

„Mit dem Geliebten sterben,
Ist seeliges Entzücken.
Mit wonnevollen Blicken
Verläßt man da die Welt."

Welcher Odem himmlischer Ahnung weht aus Melodie und Begleitung dieser Stelle!

Und nun eine Uebersicht der mannigfaltigen Karaktere, der verschiedenen Situazionen in dieser Oper; eine Parallele zwischen Konstanze und Bellmor mit dem

rauhen Osmin: welcher Unterschied! Hier die sanften Töne der zärtlichsten Liebe; dort der Ausbruch wilder, geistloser Brutalität! Und wie schön paaren sich alle diese Widersprüche zum vollendeten Ganzen!

Es ist zu bemerken, daß die Entführung aus dem Serail so wenig als La Clemenza di Tito eine Aehnlichkeit mit den übrigen Kunstprodukten dieses Meisters hat. Nur mit Idomeneo kömmt sie, wie ich schon bemerkte, in der Fülle der Gedanken, in der Reichhaltigkeit der Instrumentazion überein. Aber jenes Leben, jene Blüthen, jene üppigen Auswüchse der Fantasie, jene überlustigen Melodien finden sich in keinem Werke, weder nach als vorher, wieder. Es war das Aufschäumen des jungen Geistes, der zum erstenmale seine Kräfte fühlt, die plötzlich hervorgetriebenen Blüthen des jungen Kernstam-

mes nach der wohlthätigen Erschütterung des ersten Frühlingsgewitters. Im Idomeneo versuchte er seine Schwingen; hier flog er kühn zum Olymp. In der Folge zieht sich die emporstrebende Kraft, nachdem sie einmal ihren Flug versucht hat, in die bescheidenen Schranken der Regelmäßigkeit zurück.

Der orientalische Stil, in dem diese Oper geschrieben werden muste, und daß alle seine übrigen Opern nie dieses Lokale wieder erhielten, muß allerdings auch in Betrachtung gezogen werden. Allein es finden sich nirgends in einem andern Werke Reminiszenzen dieser Schreibart.

Die vorzüglichsten Klavierauszüge sind der im Manheimer Kunstverlage, der bei Breitkopf und Härtel und der zu Bonn bei Simrok.

Cosi fan tutte.

Opera buffa in 2 Akten.

Für die italienische Oper in Wien geschrieben 1790 oder im Dezember 1789.

Die Uebersetzung dieser Oper ist unter einer Menge von Titeln erschienen. Man kennt sie als: Die Schule der Liebenden. Die Mädchen sind von Flandern. Die Wette. Eine machts wie die andre. So sind sie alle. — Selbst der wesentliche Gang der Fabel des Stücks ist nicht bei allen Theatern überein, und ich selbst habe diese Oper

viermal mit verändertem Texte zu derselben Musik gehört. Doch war keiner sonderlich erbaulich. Man muß sich in der That wundern, wie Mozart sich herablassen konnte, an ein so elendes Machwerk seine himmlischen Melodien zu verschwenden. Es stand nicht in seiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der erbärmliche Text des Originals ward ihm ausdrücklich aufgetragen.

Man kann in diesem Stücke weder Plan noch Anordnung finden, und es würde schwer halten, es als e i n Kunstwerk zu beurtheilen. Es ist eine Sammlung einzelner Schönheiten, doch tragen sie größtentheils das Gepräge froher, muthwilliger Laune. Jugendkraft und üppige Fülle blüht in ihr. Der Reichthum der Melodien ist unerschöpflich. In dieser Hinsicht hat es viel Aehnlichkeit mit Figaro,

doch färbt sich in ihm die heitre Laune weit höher an.

Die Karaktere der Damen sind naiv, flatterhaft und buhlerisch gezeichnet.

Der humoristische Edukazionsrath zeichnet sich vorzüglich aus. Mozart, dem überhaupt nie etwas mißlang, hat auch diesen Karakter mit vielem Glücke bearbeitet.

Die beiden Liebhaber sind frei gezeichnet, und über sie, wie über die andern Karaktere, verbreitet sich eine leichte, etwas grelle, Farbengebung.

Die Ouverture versinnlicht den Titel der Oper: „Die Mädchen sind von Flandern" durch ihr beständiges Wechseln der Instrumente. Mit einer äußerst muthwilligen Laune giebt Mozart bald den Blaßinstrumenten, bald den Geigen die Melodie, und wechselt hierin so schnell und unversehens, daß das Gehör beständig ge-

täuscht wird, und oft die Geigen noch zu hören wähnt, wenn schon die Blaßinstrumente an ihre Stelle gerückt sind, und so im Gegentheile mit den Violinen. Oft schweigen diese plötzlich und die Blaßinstrumente führen die Melodie und akkompagniren zugleich. Die Melodie wandert, gleich den Mädchen von Flandern, von einem zum andern — Instrumente. In dieser, so wie in jeder andern Hinsicht ist diese Ouverture eine der künstlichsten und angenehmsten Komposizionen Mozarts. Ihre Ausführung erfordert die äußerste Genauigkeit und den strengsten Takt.

In der ganzen Oper, so wie in der Ouverture, herrscht eine immerwährende Abwechselung, eine überaus liebliche Melodie und ausgesuchte Instrumentalbegleitung.

La bella finta giardiniera.

Opera buffa in 2 Akten,

Für Kaiser Joseph II. 1774 geschrieben.

Dieses ist eines seiner frühern Kunstwerke und vor seiner klassischen Periode geschrieben. Sie steht also mit den vorhergehenden nicht ganz im Verhältnisse. Doch kann man ihr weder Originalität noch Regelmäßigkeit absprechen; ja sie läßt gewiß so manche andere italienische Oper weit hinter sich. In ihr scheint sich die Knospe zu entfalten, die im Idomeneo als frische Blume aufsproßte.

Der Stil ist von einer besondern Weichheit und namenlosen Zärtlichkeit. Irgend eine arkadische Oper von Piccini oder Guglielmi scheint ihm zum Modell gedient zu haben. Do sich die Partitur dieser Oper sehr selten macht, und beinahe in Vergessenheit zu kommen anfängt, finde ich es zwecklos, auf einzelne Stellen aufmerksam zu machen, die man im Abgange der Partitur nicht nachlesen kann. Ich begnüge mich, nur die liebliche Romanze aus C dur, mit obligater Flöte, zu bemerken, die man dieser Oper entführt und verschiedenen andern eingelegt hat, und welche beinahe zum allbeliebten Volksliedchen geworden ist. In Bonn bei Simmrok ist die Partitur geschrieben mit deutschem Text: „Die schöne Gärtnerin" zu haben.

Mithridate.

Opera seria.

Dieses ist die erste Oper, welche von Mozart auf dem Theater erschien. Er schrieb sie in seinem vierzehnten Jahre 1770. für das Karneval zu Milano. Sie kam den 26. Dezember gedachten Jahres auf die Bühne, erhielt allgemeinen Beifall und ward zwanzigmal nach einander aufgeführt.

Lucio Sulla.

Opera seria.

Der allgemeine Beifall der vorhergehenden verschafte ihm die Scrittura dieser für den Karneval 1773. Er komponirte sie 1772 ebenfalls für Milano. Sie erhielt noch größern Beifall als Mithridate und wurde sechs und zwanzigmal ununterbrochen aufgeführt.

Diese beiden frühern Werke kommen mit den spätern in keinen Vergleich, und unterscheiden sich weder im Plane noch in der

Instrumentazion von gewöhnlichen italienischen Opern. Nur der feurige Gesang, das Leben und der warme Geist seiner Melodien heben sie weit über den Troß welschen Gesanges, und eben dieses war die Ursache des Beifalls, den sie erhielten. Sie behaupten, wie die mehrsten italienischen Opern, den dreistimmigen Satz, und haben wenig von jenen künstlichen Harmoniekonstruktionen, die man späterhin an seinen Arbeiten anstaunt. Eine auffallende Erscheinung bei den Chören dieser beiden Opern, so wie bei seinen frühern Messen, ist eine Steifheit, die sich ängstlich an die Regel bindet, und welche man eher von einem alten trocknen Komponisten, als diesem jungen emporkeimenden Talente zu erwarten hätte.

La finta semplice.

Opera buffa.

Mozart war ein Knabe von zwölf Jahren, (1768) als ihm der Kaiser Joseph II., vor dem er sich damals hören ließ, den Auftrag gab, diese Oper zu schreiben. Sie erhielt den Beifall des Dichter Metastasio's und des Kapellmeister Hasse, wurde aber nicht aufgeführt.

Der Schauspieldirektor.

Komisches Singspiel in einem Akte.

Dieses kleine Singspiel ist ein bloßes Gelegenheitsstück für den kaiserlichen Hof zu Schönbrunn. Es ist für Joseph II. 1786. komponirt, enthält nebst der Ouverture (C dur) nur drei Arien und ein Final. Die allbekannte Arie: „Bester Jüngling! mit Entzücken“ und „Da schlägt die Abschiedsstunde“ gehören zu dieser Oper.

Zum Schlusse dieses Abschnittes erlaube man mir eine kurze Bemerkung über

die Oper überhaupt, als Resultate aus dem Vorhergehenden, zur Beherzigung junger Opernkomponisten und Dichter.

Nach dem, was Algarotti a), Rousseau b), Sulzer c), Reichardt d), Heusinger e) und der Herr von Dittersdorf f) so vortreflich und nachdrücklich gesagt haben, läßt sich schwerlich etwas neues und gutes mehr über dieses zusammengesetzte Kunstwerk sagen.

a) Abhandlung über die Oper. Aus dem Italienischen übersetzt von Raspe. Kassel 1769. 8.
b) In seinem musikalischen Wörterbuche. Art. Oper.
c) Sulzers allgemeine Theorie. Art Oper, und noch in andern musikalischen Artickeln.
d) In seinem vortreflichen musikalischen Kunstmagazin 1r Bd. S. 161.
e) In seinem Handbuche der Aesthetik. 1r Th. S. 201. Gotha bei Perthes 1797 gr. 8.
f) In einzelnen Briefen über die Komposizion einer Oper in die Leipziger musikalische Zeitung eingerückt. Sie betreffen mehr die mechanische Behandlung dieses Kunstwerks.

Eine eigne Schwierigkeit ist es bei einer Abhandlung über die Oper, daß man nicht darüber schreiben kann, ohne einen Begriff von derselben festzusetzen, der sich beinahe mit gar keinem der vorhandenen Stücke belegen läßt, weil Dichter, Komponist, Schauspieler und Publikum sich vereinigt zu haben scheinen, die Oper nie in das Kunstwerk umzuschaffen, das es seyn könnte, sondern ihre Vollkommenheit immer nach Regeln zu beurtheilen, welche sie von den vorhandenen fehlerhaften Stücken abziehen. Heusinger *) setzt das Unterscheidungsmerkmal der Oper von dem Melodram darein, daß letzteres ein lyrisches Stück ist, und demnach ein Gefühl schildert, um den Zuschauer in dasselbe zu versetzen. Der Zuschauer wird daher im Melodrama mehr als Zuhörer, denn

*) In der angeführten Stelle.

als Zuschauer betrachtet. Durch Töne wirkt man auf sein Gefühl, und die Begebenheit, Akzion und Deklamazion ist gleichsam nur der Leitfaden, welcher den Zuschauer desto sicherer dahin bringt, wohin ihn der Künstler haben will.

Die Oper hingegen muß nicht schlechterdings als ein lyrisches Kunstwerk betrachtet werden. Sie ist Drama — stellt eine Begebenheit vor sich gehend, versinnlicht, dar. Diese Begebenheit recht anschaulich darzustellen, ist die Absicht des dramatischen Dichters und der theatralischen Ausführung.

Entstehen also Gefühle, vielleicht sehr starke Gefühle in dem Zuschauer, so darf man doch um deßwillen die Oper kein lyrisches Stück nennen, weil diese Gefühle nicht durch Schilderung

von Gefühlen, sondern durch Vorstellung einer Begebenheit hervorgebracht worden sind.

Hat demnach die Musik an der Vorstellung der Begebenheit in der Oper keinen wesentlichen Antheil, so besteht auch die Kunst des Opernkomponisten nicht ausschließend darin, daß er die Darstellung der Gefühle und Affeckte der handelnden Personen verstärke, sondern, daß er das Gefühl stärker ansprechen lasse, welches das Anschauen dieser Begebenheit, und die Theilnahme an dem Schicksale der Hauptpersonen im Zuschauer erwecke.

Mit Vorbedacht sagt die Regel, daß verstärkte Darstellung der Affekte der handelnden Personen, nicht ausschließend Absicht des Tonkünstlers sey; denn es ist allerdings möglich — ob zwar nur zu-

fällig — daß die Musik, die während einer Szene, auf den Gemüthszustand des Zuschauers berechnet ist, dadurch ihre Wirkung am besten thut, daß sie den Gemüthszustand der handelnden Person schildert. Allein dieses ist nur ein willkommenes Zusammentreffen, nicht aber eine wesentliche Bedingung.

Wie sehr Mozart in die Geheimnisse dieser Theorie eingeweiht war, davon giebt jedes seiner Stücke, vorzüglich die Finals, Quartetten, Quintetten — jedes zusammengesetztere Stück — die auffallendsten Beweise. Nur eines zum Beleg meines Satzes. Ich hebe das große Quartett aus dem ersten Akte des Don Juan aus. (B dur. No. 8.) „Non ti fidar o misera.“

Die Gelegenheit dazu macht sich so: Don Oktavio, noch nicht bekannt mit der

unglücklichen Veranlassung des Todes des Vaters seiner Geliebten, führt sie zur Zerstreuung spatziren. Ohnversehens begegnet ihnen Don Juan; Anna erkennt ihn plötzlich und erschrickt; er erkennt sie ebenfalls, und hat Mühe, seine Verlegenheit zu verbergen, behilft sich mit Komplimenten. Oktavio kann sich das wechselseitige Erstaunen nicht erklären. Jetzt erscheint Elvire, entlarvt den Betrüger und warnt Oktavio und Anna vor ihm. Don Juan weiß, warum Elvire ihm entgegen tritt; Oktavio und Anna, unbekannt mit der Geschichte der Unglücklichen, können sich ihr Betragen nicht erklären. Don Juan sucht sie zu begütigen, und Donna Anna und Oktavio zu überreden, sie sey verrückt. Aber Elvire straft ihn Lügen und überstimmt ihn. — Hier vereinigt sich nun ein fünffaches Gefühl zum Quartette.

Don Juans äußerste Verlegenheit, Elviren zu beruhigen, jene wieder sie einzunehmen. Elvirens, Verzweiflung, sich von diesem Bösewichte gemißhandelt zu sehen. Anna's Erschrecken, indem sie mit jedem Blicke in Don Juan den Mörder ihres Vaters wieder erkennt; Oktavios Erstaunen, dem die ganze Verhandlung ein Räthsel ist und — die Spannung des Zuschauers. Wie wird sich dieser geschürzte Knoten lösen? Wie wird das Quartett schließen? Diese Spannung dauert bis ans Ende fort.

Welches Gefühl sollte nun der Künstler mahlen? eines nur von den fünfen konnte er wählen. Nach den letzten Worten des Dialogs, wo Elvire sagt: Ah ti ritrovo ancor? perfido mostro? (Ha! du noch hier? treuloser Bösewicht!) würde man ein rasendes Allegro zu erwarten haben, und ich wette, hundert Kompo-

nisten an Mozarts Stelle hätten sich durch das angeführte Sprichwort aufs Quartett verleiten lassen, Elvirens verzweiflungsvolle Wuth zu mahlen. Die Geigen hätten in Sechszehntheilen gerasselt; die Bässe hätten getobt, und alles wäre durch einander gefahren. Man kennt schon dergleichen rasende Musik mit Murkibässen aus italienischen Opern früherer Zeiten, wie ich meine.

Mozart fand vermöge seines richtigen Gefühls die Regel. Er wählte das Gefühl des — Zuschauers, das bis zum Schlusse in der spannenden Frage besteht: Wie soll das enden?

Jede Singparthie hat ihr eignes Gefühl und drückt es aus, aber die Musik steht ganz abgesondert, die Empfindung des Zuschauers begleitend. Elvire er-

scheint: Ah ti ritrovo ancor? perfido mostro! Ihr Erscheinen erregt allgemeine Aufmerksamkeit — alles ist still und voll Erwartung. Dieses mahlt sich augenfällig in den vier ersten Takten des Quartetts. Kein Instrument greift vor, kein Ritornell; alles hat den ersten Takt Pause und steht in stummer Erwartung, was Elvire vorbringen werde. Ganz piano fallen die Geigen in einzelnen, abgebrochenen Viertelsnoten ein, mehr, die Sängerin im Ton zu erhalten, als zu mahlen. In dieser Stille hört alles den ersten Satz ihrer Rede an: Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor! (Fliehe des Schmeichlers glattes Wort, eh er dein Herz bestrikt!) Die Kühnheit dieser Rede mehrt das Erstaunen, welches einen höhern Grad erreicht, die Bewegung wird stärker und — Klarinetten, Fagotts und Hörner treten in fortsingenden Noten ein; die Noten-

figuren der Geigen (Achtel mit der Vorstechpause zu jeder halben Taktfigur, wo der Baß vorschlägt) werden lebendiger. Die abgebrochen punktirten Noten, die ein Instrument dem andern Taktweise abnimmt, begleiten das Gefühl der Verwunderung, welches mit dem zwölften Takte in innige Theilnahme verschmelzt. Hier findet sich zugleich ein glücklicher Vereinigungspunkt der Gefühle des Zuschauers mit jenen der Donna Anna und des Oktavio.

Cieli! che aspetto nobile!
Che dolce maesta!
Il suo dolor, le lagrime
M'empiono di pieta.

Lieber! was für ein hoher Geist
Dies schöne Weib umweht!
Wie mir ihr halbverhaltner Schmerz
Tief in die Seele geht!

Jetzt sucht Don Juan die beiden zu überreden, Elvire sei verwirrt; diese strebt, sie vom Gegentheile zu überführen. Neue Erwartung, neue Unruh für den Zuhörer! Zu welcher Parthei werden sich Anna und Oktavio schlagen? Wessen Ueberredungskunst wird siegen? Die Unruhe steigt in dem Verhältnisse unsers Interesse für die Unglückliche. Und in den Blasinstrumenten entstehen Bewegungen herauf und herabwärtsschwankend: „Wem trauet man nun hier?“ Es wird immer gewisser daß Elvire der unschuldig gekränkte Theil ist; allgemeines Mitleidsgefühl bemeistert sich Oktavio's, Anna's und der Zuschauer. Ein ganz neuer Rhytmus tritt ein. Die Geigen erschüttern in stark angreifenden Unisonotriolen; die erste in der höchsten, die zweite in der tiefen Oktave mit mächtigem Crescendo; Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte treten in anschwellenden Noten

ein. Dann wieder Pause; Elvire spricht allein, und neues Erstaunen ergreift die Anwesenden. Die eben beschriebene Triolenfigur wiederholt sich. Jetzt erklärt sich alles für Elviren, da der Bösewicht sich auf ihre heftigsten Vorwürfe nicht verantworten kann. Mit Abscheu wenden wir uns von dem Lügner, der, je länger, desto heftiger, unsern Unwillen reizt — von der Stelle, mit der Modulazion ins F. Incomincio a dubitar (Ich gesteh, ich zweifle sehr) — welcher nach den zwei folgenden Takten Modulazion aus F in den Grundton B: zitto, zitto che la gente („Sachte, sachte daß die Leute sich nicht um uns her versammeln" oder nach Rochliz: „Traut ihr meinem Wort nicht weiter") sich in der wechselnden Bewegung der Geigen und dem stark und anhaltend einsetzenden Blasinstrumente, lauter und lauter äußert, je heftiger Elvire auf Don Juan

eindringt. — Die Tutti-Stelle mit den Instrumenten: „Non sperar o scelerato." (Immer mag ich mich verderben): jede frische Bewegung der Geigen mit dem halben Takte, während Elvire pausirt, begleitet den Ausruf unsers Gefühls: Pfui des Nichtswürdigen! O! du Ehrvergeßner, möchten wir ausrufen; was Mozart ganz den Empfindungen der Zuschauer abgeschrieben zu haben scheint. Gegen das Ende schleicht der Niederträchtige beschimpft ab, Elvire ihm nach, und der Zuschauer ist unzufrieden, daß er so entkam. — Die Musik schließt mit einem unbefriedigenden Pizzikato. Die Instrumente sterben nach und nach ab.

Betrachtet man Mozarts sämmtliche dramatische Arbeiten aus diesem Gesichtspunkte, so wird man mit Erstaunen wahrnehmen, wie richtig er jedesmal seinen Standpunkt zu wählen verstand, von wel-

chem er am sichersten auf sein Auditorium wirken konnte. —

So wird die Musik der Sprecher des Herzens, und eine reiche Quelle des Genusses für den Zuschauer, wenn er mit eben der Klarheit, als er die Begebenheit vor seinen Augen vorgehen sieht, gleichsam eine Theilnahme an den Gefühlen von außen gewahr wird, welche mit seiner Theilnahme an der Handlung in ihm entstehen. Es sind nun nicht mehr zwei Künste — dramatische und Tonkunst — welche ihm einen und denselben Gegenstand gleichsam zum Geschenk darbieten, sondern er dankt der erstern die Vorstellung der Begebenheit, als ein angenehmes Geschenk; der zweiten aber ist er verbunden, weil er sie gleichsam zur Theilnehmerin seiner Freude machen, und so in Gemeinschaft diese doppelt genießen kann.

Die Kirchenkompoſizionen

Bilden die zweite Klaſſe der Werke unſers Mozarts. Dieſe Gattung war ſein Lieblingsfach, dem er ſich aber am wenigſten widmen konnte. Die Meſſen, die von ihm übrig ſind, wurden bei verſchiedenen Gelegenheiten und Einladungen verfertigt. Alle tragen den Stempel ſeines erhabenen Genius. In dem eigenhändig geführten Verzeichniſſe ſeiner Werke findet ſich keine einzige Meſſe angemerkt. Ein Beweis, daß alle, die wir haben, in

frühere Zeiten seines Lebens zu setzen sind. (Das letzte Requiem ausgenommen.) Nur ein Graduale auf den Text: „Ave verum corpus“ hat er im Junius 1791, wahrscheinlich zur Frohnleichnamsfeierlichkeit in Wien oder Prag verfertigt.

Von seinen frühern Messen habe ich zwei gesehen. Eine aus D, die andre aus B dur: letztere ist 1802 zu Wien in Kupfer gestochen erschienen. Beide sind sehr kurz und können wohl nie zu feierlichen Hochämtern gedient haben. Sie sind ganz im Stil alter italienischer Messen eines Leo, Durante, Jomelli geschrieben, kurze fugirte Sätze der vier Singstimmen, bloß von der Orgel und zwei Violinen begleitet. Sie verrathen unter allen frühern Werken Mozarts am allerwenigsten sein großes Genie, daß sich späterhin entwickelte. Ich glaube, daß sich noch mehrere dieser Art von ihm finden.

Gewiß würde Mozart in diesem erhabenen Fache der Kunst seine ganze Stärke bewiesen haben, wenn er die Stelle bei St. Stephan wirklich angetreten hätte, worauf er sich sehr freute. Was er in diesem Fache leisten konnte, beweißt seine

Seelenmesse (Requiem.)

1791 für eine unbekannte Person komponirt. Es ist sein Schwanengesang. Die sehr splendid gedruckte Partitur verdanken wir der verdienstvollen Unternehmung der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung. Sie macht die erste Lieferung Mozartischer Partituren. Die treflich gewählte Titelvignette, von Kinninger gezeichnet und von W. Böhm gestochen, versinnlicht den Begriff des christlichen Todten-Opfers. Ein von Cypressen beschatteter Kirchhof, Gräber mit Kreutzen. Ein frisch gehü-

geltes in der Mitte. Weinende Verwandte knieen betend und händeringend um dasselbe. Ein junges Weib — wahrscheinlich die Wittwe des Beerdigten — kniet im Vorgrunde. In der einen Hand hält sie ein Tuch, zum Trocknen ihrer Thränen; die andere streckt sie über den Grabhügel und blickt nach der über demselben in einer Wolkenglorie schwebenden weiblichen Figur mit Kreuz und Siegespalme, die christliche Religion vorstellend, welche sie tröstend ansieht, als empfänge die Betende Linderung und Stärke von ihr, die allein mit süßer Hoffnung einer bessern Welt der Sterblichen Leiden zu stillen vermag und die wilde Verzweiflung sanft mütterlich zu zähmen weis. Der jungen Wittwe gegen über betet ein ehrwürdiger Greis — die schönste Figur des ganzen Blattes — wahrscheinlich der Vater des Verstorbenen, inbrünstig, während seine verwaiste Enke-

lin das Grab mit Rosen überstreut. Der Stich ist sehr fein und die Zeichnung gut ausgeführt. Der Greis, die Figur in in den Wolken und das Rosen streuende Kind sind die schönsten Glieder der wohl komponirten Gruppe.

Dem lateinischen Texte ist eine deutsche Uebersetzung beigefügt, um das Stück auch für protestantische Kirchen brauchbar zu machen. Die hinten angehängte Uebersetzung des Requiem, vom Herrn Professor Clodius in Leipzig, ist ein Meisterstück geistlicher Poesie.

Der äußerst billige Preiß dieser Partitur ist sechs Thaler.

Der Stil des Requiem ist der strengste Kirchenstil; düstrer Ernst und finstre Melancholie sind seine Hauptkaraktere.

Die Melodien sind antik und tragen das Gepräge hoher Erhabenheit. Schauerlich schön, furchtbar groß ist das Gemählde des jüngsten Gerichts: Dies irae dies illa ꝛc. Und so viel deren auch komponirt worden sind, so kömmt doch keines an Erhabenheit dem Sanctus in der Seelen-Messe Mozarts gleich. Die immer absetzenden Chöre, der Donner der Pauke, der ihre Zwischenräume füllt, die mit den Vokalstimmen singenden Possaunen, alles füllt die Seele mit Ehrfurcht vor dem, der da heilig ist! — Aber das höchste Gefühl der Andacht beseelt das: Domine Jesu Christe! Rex gloriae! Es ist so hingebend, so betend! Und welche Zuversicht herrscht in der Fuge: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus in saecula. (g moll).

Die Stücke sind durchgängig fugirte Sätze, aber nichts desto weniger liegt so

viel Wahrheit in ihrem Karakter, die Deklamazion ist so sprechend und der Gesang so ausdrucksvoll, daß alle Forderungen der strengsten Kirchenkomposizion in diesem schönsten Produkte seiner Gattung weit überstiegen sind. Die Wahl der Tonart (D mol ist der Hauptton, einige Stücke versiren in B dur, das Domine Jesu Christe geht aus g moll, modulirt im Mittelsatze, $\frac{3}{4}$ Hostias et preces, in Es dur. Das Sanktus geht aus D dur, Benedictus aus B dur, Agnus Dei und das Schlußchor: Lux perpetua aus D moll) ist, so wie die der Instrumente, vortreflich berechnet, der Seele eine feierliche Stimmung zu geben. Nächst den Violinen, der Bratsche, dem Baß und Violonzell, zwei Bassethörner, zwei Fagotte, Trompeten, Pauken und Possaunen. Der tiefe schwermüthige Ton der Bassethörner und Fagotte ist hier in seinem angemessensten Wir-

kungskreiße; der Effekt der Possaunen ist entscheidend. Die weise Oekonomie, mit welche Trompeten und Pauken angebracht sind, vermehrt den Karakter des schauerlich Großen, der sich über das Ganze verbreitet. Das Possauen-Solo bei den Worten: Tuba mirum spargens sonum (No. III.) macht einen grausenvollen Effekt. Die Stelle: „Rex tremendae majestatis" ist in Rücksicht auf die Behandlung ihrer Deklamazion und des Akkompagnements, so wie das Chor: „confutatis maledictis (No. VI. Andante A moll) einzig. Schön ist die Mahlerei im Akkompagnement der Violinen bei dem folgenden: Oro supplex, und in dem trauernden Chore: „Lacrimosa dies illa" (No. VII. Larghetto D moll) giebt der sehr zweckmäßig gewählte $\frac{12}{8}$ Takt, und die zwei Takte Ritornell ohne Baß, in dem Bratsche und Sekondvioline vorgeben,

und die erste Geige jedesmal zwei Achtel, bald aufsteigend, bald abfallend, nachbringt, die täuschendste Nachahmung einer ängstlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart D moll trägt nicht wenig zur Vollendung des Gemähldes bei. Eine der schwersten und kritischsten Fugen ist ohnstreitig das: Osanna. Jede Note dieses unerreichbaren Werkes trägt ihren bestimmten Gehalt! Jede Fuge ist Karakter, alles erhaben, groß, prächtig! Dieses Requiem ist die höchste Tendenz des erhabenen Kirchenstils.

Die solenne Messe aus C dur.

Ich bin sehr geneigt zu glauben, Mozart habe vergessen, dieses Meisterstück frohen Kirchenstils in seinem Verzeichnisse anzuführen, da in ihr ganz der klassische Genius seiner neuern Kompositionen

herrscht. Ich möchte sie mit Idomeneo und der Entführung aus dem Serail in gleiches Zeitalter setzen; wenigstens kann sie nicht viel früher als 1778 oder 1779 komponirt seyn. Ein feuriger Geist durchbraußt sie, wie der Orkan des heiligen Geistes am Pfingsttage das Haus der Apostel, als er sie alle Sprachen lehrte. Sie trägt einen bestimmten Karakter erhabener Freude, eine solche regelmäßige Einheit, und schreitet schnell daher mit wahrhaft allmächtiger Kraft. Welches Leben! welche ewige gedrängte Fülle in allen Parthien! Alles singt mit vollem Athem! Gewiß ist diese die Messe aller Messen! Der Gesang ist so erhaben, die Begleitung so reich, die Chöre mit sehr kurzen Solosätzen wechselnd, beständig zusammen, voller Würde und schnellen und starken Eindrucks. In dieser ganzen Messe ist kein einziger Fugensatz. — Die Besetzung

besteht aus sechszehn Stimmen: der Orgel, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bratsche, Baß, zwei Hoboen, zwei Hörnern, Trompeten und Pauken. Sie versirt beständig in ihrer Tonart C dur, nur das rührende Agnus Dei mit der obligaten Hoboe, vom pizzicato der Violinen begleitet, geht aus F dur. So viel Sanftheit, so viel schwärmerischer Andachtsgeist, so viel himmlisches Entzücken beseelt kein Agnus Dei irgend eines andern Komponisten. Das gloria in excelsis ist ohnstreitig der fröhlichste Jubelgesang, der sich bis an die äußersten Grenzen des Kirchenstils verläuft, ohne sie zu überschreiten. Das Credo ist, sowohl im Plane, als in der Ausführung, vortreflich. Die Violinen akkompagniren im Unisono mit rauschenden Sechszehntheilfiguren; Hoboen und Baß steigen in Achtelnoten die halbe Skala aufwärts, und die Singstimmen bleiben im

Unisono liegen. Dieser Cantus Firmus mahlt die Beständigkeit, der Unisono aller Sänger die Einigkeit, und das feurige Akkompagnement den lebendigen emporstrebenden Geist des Glaubens. Das überraschende Abbrechen des ersten Satzes mit einem Male in das rezitativmäßig behandelte Sängerchor (Adagio) blos mit Geigenpassagen begleitet, bei den Worten: „et incarnatus est“: ist von frappanter Wirkung, und mit erneuerter Herrlichkeit hebt sich der wiederholende Vodersatz (Allegro) bei den Worten: „Et resurrexit“ bedeutungsvoll mit erneuter Kraft empor. Die Wirkung dieser solennen Messe bei feierlichen Hochämtern, der Geist der Andacht und innigen Freude, womit sie beseelt, geht über alle Beschreibung. Sie ist ein klassisches Muster feierlicher Kirchenkompositionen.

Eine andere Messe aus G dur, so wie eine aus Es dur, gehören in das frühere Zeitalter Mozarts, und sind ganz im alten Zuschnitt gewöhnlicher Messen geschrieben. — Beim „Benedictus" und: „et incarnatus est" figurirt noch eine flauto solo. — Sie gleichen seinen spätern Werken und der Messe aus C dur, auch nicht einmal entfernt. — Die dritte Klasse seiner Arbeiten begreift die:

Serenaten, einzelne Szenen und Gelegenheitssingstücke mit voller Orchesterbegleitung.

Unter Serenaten, wie sie Mozart komponirte, verstand man zu damaliger Zeit eine kleine Gelegenheits-Oper, einen musikalischen Prolog, eigentlich zu theatralischen Vorstellungen bestimmt, der aber auch bloß als Konzertstück gegeben werden konnte — eine Art Kantaten, denen ein dramatisches Sujet zum Grunde lag. Sie hatten Aehnlichkeit mit den sonst üblichen Oratorien, deren Stoff aber geistlich war. Mozart komponirte deren drei:

Ascanio in Alba.

(Große Serenate.)

Er erhielt den Auftrag vom Grafen Firmian im Namen der Kaiserin Maria Theresia, sie zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinands zu schreiben, 1771. Während der Feierlichkeit wurde beständig mit der Serenate und der Oper, von Hassens Komposizion, abgewechselt.

Lo sogno di Sciriona.

schrieb er bei Gelegenheit der Wahl des neuen Erzbischoffs von Salzburg 1772.

Il Re pastore

1775 in Salzburg geschrieben. Sie gefiel außerordentlich, und gehört unter diejenigen seiner ältern Werke, die auch noch jetzt ihren großen Werth haben. In

ihr zeigt sich schon der hohe Geist, der seine spätern Werke beherrscht.

Von Gelegenheits-Kantaten für vollstimmige Begleitung finden sich drei in seinem Verzeichnisse. Hieher gehört: Die Freimaurerkantate; das bekannte: Töne laut durch alle Sphähren, und: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt. Letztere ist eigentlich bloß eine Klavierkantate.

Von einzelnen Szenen und Arien, die er für musikalische Akademien oder besondre Sänger schrieb, für verschiedene Besetzung und Stimmen, hat er zwei und zwanzig angemerkt.

Die vierte Klasse machen aus:

Deutsche Lieder am Klavier zu singen.

So groß Mozart in Bearbeitung instrumentirter Singstücke war, wo ihm zum Ausdruck der Gefühle jegliches Instrument zu Gebote stand, eben so gut verstand er, auch ohne das Rauschen derselben dem Texte Geist und Leben einzuhauchen. Hieher gehören vorzüglich: das Lied an Chloe. Die alte, bekannte und allbeliebte Abendempfindung. Das Veilchen. Das Bändchen. Der Abschied, und mehrere, welche sich alle in vortreflicher Auswahl in

der splendiden Sammlung seiner Klaviersachen, bei Breitkopf und Härtel erschienen, befinden. In dem mehrmals angeführten Verzeichnisse hat Mozart 22 angegeben. Die Sammlung derselben, so wie sie die rühmlichst bekannte Musikhandlung veranstaltet hat, verdient in Hinsicht der Auswahl dieser kleinern Stücke, die hier um so nöthiger war, da Mozart oft Freunden und Schülern aus Gefälligkeit in der Eile dergleichen hinschrieb, was er in der Folge selbst nicht anerkannte, vorzügliche Achtung. Wie oft schrieb Mozart zum Abschiede eines Freundes, einer Freundin, ein Liedchen in ihr Stammbuch!

Auch in diesen kleinen Stücken liegt so viel Ausdruck, Einfachheit, Anmuth und Empfindung, daß man sagen kann, Mozart habe sich schon in diesem Fache unsterblichen Ruhm erworben. Ein Blick

auf diese Gesänge beim Klavier entwickelt die Regeln solcher Kompositionen anschaulich.

Ich möchte fast behaupten, es sey leichter ein großes Singstück zu komponiren, wo Instrumentazion und Vertheilung Raum geben, sich zu verbreiten, als in ein kleines Klavierstück Geist und Empfindung zu legen, wo durch das Instrument selbst und die Beschränkung des Raums, dieses erschwert wird. Und doch giebt jeder Schüler, der etwas klimpern kann, Liederchen am Klavier heraus. Allein, welche Geburten hat man oft zu erwarten? — Hier einige Regeln aus Mozarts kleinern Singkompositionen abgezogen.

Die Verbindung der Musik mit der Poesie sowohl, als mit andern Künsten, kann gar keinen andern Zweck haben, als

Verstärkung des Eindrucks. Dieses heißt nun nicht etwan, den Inhalt eines eigentlichen didaktischen Gedichts deutlicher, anschaulicher vorstellen, denn die Musik trägt nichts zur Deutlichkeit der Erkenntniß bei. Auch bedeutet es nicht, daß man — bei Verbindung der Musik mit dem Drama, oder erzählenden Gedicht — dem Zuhörer eine vollständigere Vorstellung von der angestellten oder erzählten Begebenheit verschaffen wolle, denn auch eine Begebenheit wird durch Töne weder vollständiger noch richtiger, noch schöner dargestellt. Oder wollte man — etwa in einer komponirten Ode — das Gefühl, welches in dieser Ode geschildert wird, durch Musik verstärken und erhöhen? Diese Absicht läßt sich als möglich denken, so vieles auch noch dabei zu erinnern wäre, denn es sind nicht die besten Oden, welche komponirt werden können, und mit Musikbegleitung größere

Wirkung thun, als ohne dieselbe. Ja oft schwächt die musikalische Begleitung ihren eigenthümlichen Eindruck, wie das vorzüglich bei Gedichten, die eine philosophische Wahrheit zum Vorwurf haben, der Fall ist. Daher kömmt es, daß die schönsten Gedichte fast durchgängig die undankbarsten Kompositionen haben, weil der Tonsetzer für solche Sachen immer mehr thun will, als er sollte, da der Dichter schon alles gethan hat, und der Musiker mit ihm im gleichen Range wetteifern will, den Dichter dadurch in seiner Bahn hemmt. — Mit einem Worte: weil der Musikus die beschränkenden Grenzen seiner Untergeordneten, blos begleitenden, Kunst nicht kennt — nicht anerkennen will.

Bei einigen Liedern ist eine musikalische Bearbeitung sogar unmöglich. Dies

ist besonders der Fall, wenn der Dichter nicht mit dem Tonkünstler theilen will, daß die musikalische Schilderung zu schwach werden muß, welches das unvermeidliche Schicksal der Komposizionen ist, welche über Oden und Gedichte von mächtigem Schwunge gegossen werden. Hierher gehören alle Komposizionen über Schillers Lied an die Freude, Mathissons Kloster und Denis Oden, wo der Bombast der Größe ausdrücken sollenden Musik oft nur einen lächerlichen Eindruck hervorbringt. Der Dichter will hier allein das Feld behaupten, allein rühren, und der Komponist, der sich ihm aufdringt, wird die Folgen seiner Unüberlegtheit zu empfinden haben.

Auch umgekehrt könnte der Fall eintreten, daß sich ein Odendichter an ein Gefühl wagte, welches in der Poesie gar

nicht so vollständig und stark dargestellt werden kann, als in der Musik.

Dichter und Komponist müssen sich vereinigen, denn sie sollen beide zugleich — nicht jeder für sich — einen Effekt hervorbringen.

Der Komponist hüte sich also, etwas zu komponiren, von dem ihm sein feiner Kunstsinn sagt, daß es der Dichter nicht für die Komposizion bestimmt habe. Je schwerer, gehaltvoller die Dikzion ist, desto unkomponirbarer wird das Gedicht. Die Musik kann nur allmählig durch eine Folge von Tönen wirken; allein der Dichter, mit seiner sinnvollen Sprache, wirkt mit einem einzigen Worte entscheidend. Der Komponist kann ihm demnach nicht nachfliegen, er macht unmelodische, disharmo-

nische Sprünge, oder die Musik wird frostig, gleichgültig. Eines ist so sehr gefehlt, als das andre.

Nur Gedichte von leichter, fließender Dikzion sind einer guten Komposizion fähig; diese behandle der Tonsetzer, wie Mozart Arbeiten dieser Art behandelte. Das heißt:

Erstens und vorzüglich sehe er auf die möglichst wahre Deklamazion der Singstimme, deklamire sich das Gedicht so lange vor, bis er die treueste Uebereinstimmung derselben mit den Regeln der Kunst und seiner nach diesen gebildeten Empfindung laut und deutlich fühlt.

Dann sehe er zweitens darauf, daß die anzupassende Melodie leicht, einfach, sangbar und fließend werde.

Diese vier Haupteigenschaften sind absolut erforderlich, und je einfacher die Melodie ist, desto zuverläßiger ist ihre Wirkung auf das Herz des Zuhörers und Sängers. Man muß diesem letztern die feinern Nuanzen, so zu sagen, seiner eigenen Ausführung, der Sprache seiner Empfindung überlassen, in den Noten bloß die Formel vorschreiben, wie er singen solle. Ueberhaupt, je weniger man hier zu thun scheint, desto mehr thut man. Alle Ueberladungen, Läufer, Sylbenbeugungen, und sonstige musikalische Arabesken sind streng zu vermeiden; sie verunstalten das Wort, auf das sie gelegt werden.

Was drittens die Begleitung betrifft, so sey sie so einfach, der Baß so unbeweglich, aber auch so gründlich und treffend, als möglich. Die Begleitung der rechten Hand ebenfalls einfach und

leicht, aber treffend. Hie und da, wenn die Bewegung verstärkt werden soll, den Akkord in geachtelte Triolen gebrochen, ist schon hinreichend.

Der Musiker bedenke beständig, daß er blos begleite, nicht mit dem Dichter in die Wette singe. Ein einziger Akkord, in einem Takte angeschlagen, wirkt entscheidender, bestimmter, reiner, als ein kompletes Donnerwetter von variirten Bässen, Läufern durch alle Oktaven oder Terzen, und Sextengeklimper mit der Melodie, und vom kleinen Finger bis zum Daumen hüpfende Trommelbässe.

Mit den Ritornells und Nachspielen sey man bei dergleichen Kompositionen so karg, als möglich. Ja man lasse sie lieber ganz weg, denn sie wirken hier nichts,

verursachen nur eine läppische, bedeutungslose Unterbrechung in der Gedankenfolge des Dichters zwischen den Versen, oft unheilbare Störung im Gange der Gefühle des Hörers. Ein kräftig vorgeschlagener Akkord, eine simple Baßnote, den Ton anzugeben, ist immer der beste Eingang, und verfehlt nie seine Wirkung. Ueberhaupt soll der Komponist beim Akkompagnement nur glauben, was er thue, sey blos die Stimme des Sängers im Tone zu erhalten, und die Pausen seiner Absätze zu füllen. — Man studire Zumsteeg; er ist in diesem Fache mit Mozart klassisch, und bloß seiner edlen Einfachheit verdankt er seinen Beifall. Mit einem Worte: **Die höchste Einheit, die edelste Einfalt, ist die höchste Schönheit.**

Die Klavierkompositionen.

In dieser Klasse glänzen die Klavierkonzerte, deren große, unübertreffbare Schönheiten seinen Ruhm ansehnlich vermehrt haben, am meisten. Er soll sie ungern geschrieben haben. — Ein Zug, der seinem ästhetischen Gefühle — wenn man bedenkt, was gewöhnlich unter einem Konzerte verstanden wird — Ehre macht. Das große Konzert aus Es dur mit voller Begleitung ist ohnstreitig das brillanteste. Einer ästhetischen Beurtheilung und Analyse sind

sie, als freie Kunstschönheiten betrachtet, nicht unterworfen, sie gehören mehr für das Forum des Geschmacks.

Sonaten aller Art, mit und ohne Begleitung, sind durch die Breitkopf und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig, die Andresche in Offenbach, Artaria in Wien, in jedermanns Händen. Unter ihnen sind die Trio am orginellsten geschrieben. Das berühmte Quintett fürs Klavier mit Begleitung einer Hoboe, einer Klarinette, eines Horns und Fagotts ist in Rücksicht der Instrumentazion sein Meisterstück. Er schrieb es 1784 den 30. März. Die vielen Variazionen, die er setzte, zeichnen sich durch Reichthum, Mannigfaltigkeit und Neuheit vor allen ähnlichen Werken aus. Die vorzüglichsten sind, über das bekannte Thema des Gassenliedchens: „Mädchen, warum bist du traurig? ich bin aller Freu-

den voll.“ (A dur $\frac{2}{4}$) Dann über die Arie des Bettelmönchs in der Oper: Die Pilger von Mekka, von Gluck: „Unser dummer Pöbel meint ꝛc.“ über Paesiello's „Salve tu Domine!“ in den eingebildeten Philosophen. Die letzten, die er komponirte, sind die über das Lied: „Ein Weiberl ist's herrlichste Ding auf der Welt“ aus dem dummen Gärtner, den 15. März 1791. Diese Klasse seiner Werke ist die zahlreichste.

Konzerte für verschiedne Instrumente

Welche die sechste Klasse bilden, schrieb er ungern und selten. In seinem Verzeichnisse sind nur folgende angemerkt: Ein Andante zu einem Violinkonzerte. Ein Hornkonzert, eines für die Klarinette, und eines angeblich für die Harmonika. Allein nur ein flüchtiger Blick auf dieses letztere sagt, daß es nicht für das Instrument mit dem gläsernen Glockenkegel, sondern vielmehr für ein mit Tasten versehenes Glok-

kenspiel von Metallglöckchen komponirt wurde. Man will behaupten, es sey für das große Glockenspiel auf dem St. Stephansthurme in Wien bestimmt gewesen. Für die Harmonika hat er also nichts gesetzt. — In der siebenden Klasse stehen die

Simfonien.

Die schönsten davon schrieb er in den Jahren 1786 bis 1788. Die er während seiner Anwesenheit in Prag beim Grafen von Thun, als sein Figaro aufgeführt wurde 1787 komponirte. (D dur) ist ein wahres Meisterstück des Instrumentalsatzes, voll überraschender Uebergänge. Wenn schon unzähliche Mal gehört, ist sie noch immer ein Lieblingsstück des Prager Publikums, und durch die herumziehenden Böhmischen Musikanten überall unter dem Namen der Pragersimfonie bekannt. Ihr folgt die erhabene aus Es dur mit Trompeten und Pauken. Dann

die aus G moll, aus B dur, eine aus C dur und noch eine aus C dur mit der Fuge im letzten Satze. Alle genügen den strengsten Regeln des Simfoniesatzes und können den schönsten Haydnschen zur Seite stehen. Die Kunst seiner Komposizionen entfaltete er darin im höchsten Grade. Seine

Quintetten, Quartetten, Trios und Duetten

Sind die Zierde ihres Geschlechts und noch von keinem neuern Meister übertroffen. Kambini, Kamel, Vanhall und alle andere Quadrokomponisten stehen ihnen unendlich nach; selbst Haydns Quartetten entgeht die Ründung, die hier, mit der ernsten Regel des Quadrosatzes gepaart, anmuthig den Hörer erfreut. Bei ihnen paßt das Urtheil des Herrn von Dittersdorf über beide Künstler, das er bei einer

Audienz beim Kaiser Joseph II. aufgefordert von dem Monarchen, fällte, und sich mit einem Gleichnisse geschickt aus der Verlegenheit half. „Mozart und Haydn“ sagte er, „gleichen zwei goldenen Dosen von gleichem Gehalt und Werthe, nur in der Arbeit verschieden. Die eine ist zu Paris, die andre zu London verfertigt.“ —

Nur beim Studium und fleißigen Zuhören lassen sich die Schönheiten dieser Musikstücke fühlen und durchs Gefühl erklären; die Wortsprache ist hiezu nicht hinreichend.

Unter ihnen sind die sechs, die er Joseph Haydn dedizirte, die vortreflichsten. Später, im Jahre 1789, schrieb er drei Konzertantquartetten, ein einzelnes Quadro aus D dur 1786. und eine einzelne Fuge.

Von Originalquintetten sind nur vier in seinem Verzeichnisse angemerkt, aus C und G moll, D dur und Es dur. Auch schrieb er einige Nachtmusiken a quadro mit Begleitung zweier Hörner, die man füglich als Violinkonzerte betrachten kann. Alle sind voll schöner, reif durchdachter, wohlgeordneter Gedanken. Ein konzertantes Divertimento für 3 Stimmen, nehmlich für eine Geige, Bratsche und Violonzell ist von vorzüglicher Schönheit und hohem Werthe. Die zwei Duetten für Violine und Bratsche sind bekannt und beliebt genug. In der neunten Klasse erscheinen die

Harmonien.

Man kennt verschiedene von ihm, die er zu Tafel- und Nachtmusiken bei mancherlei Gelegenheiten setzte. Ihre Schönheiten bezaubern auch das minder fühlende Herz. Unter diesen ist eine Nachtmusik für 13 Blaßinstrumente von außerordentlicher Schönheit und unbeschreiblichem Eindruck.

Tänze

Machen die zehnte Klasse seiner Arbeiten aus. Er hat deren sehr viel — vorzüglich für die kaiserliche Redoute in Wien — geschrieben. Wie emsig Arbeiten dieser Art bei ihm gesucht wurden, sieht man aus dem Verzeichnisse, wo jeden Karneval eine Menge Menuetten, deutscher Tänze, Walzer und Kontretänze angemerkt sind. An Heiterkeit, froher Beweglichkeit, Jugendkraft zeichnen sie sich vor dem unzählbaren Heere ihres Gleichen weit aus. Sie sind auf allen Redouten und Tanzsälen einheimisch, und ihre Klavierauszüge gewiß in den Händen aller Dillettanten.

Verbeſſerungen.

Seite 118	Zeile 19	lies	abſchmeckend ſtatt abſchreckend
— 125	— 10	—	es mahlt alle Szenen ſt. es macht alle Szenen
— 126	— 14	—	Jomelli ſt. Jomello
— 143	— 12	—	verlohrne ſt. verlohren
— —	— 14	—	fin ch'han ſt. fiech han
— 175	— 3	—	Deutſchen ſt. Türkiſchen
— —	— 17	—	Hoffer ſt. Hoffter
— 189	— 8	—	Exzerpiren ſt. Exerziren
— 204	— 6	—	Deh ſt. De
— —	— 12	—	Steht die Herrſchaft ihr guten Götters ſtatt Steht die Herrſchaft gut, Götter
— 208	— 3	—	Anmuth und Kraft ſt. Anmuth und Lieblichkeit
— —	— 9	—	feinem ſt. ſeinem
— 209	— 14	—	kaum vermißt ſt. nur vermißt
— 227	— 1	—	$\frac{4}{4}$ ſt. $\frac{6}{8}$
— —	— 7	—	Komthurs ſt. Komthürs

X V̲.86
XXX X̅I̅I̲.90

W.u.H. PERLINGE
BUCHBINDEREI
MÜNCHEN 71
Georg-Brauchle-Ring 6

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Mozarts Geist seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke ; ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler

Erfurt 1803

Mus.th. 4899 p
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600187-2